RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXII - NUMERO 2-3 - FEBBRAIO - MARZO 1961

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXII - n. 2-3
febbraio-marzo 1961

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441.

Istituita all'Università di Pisa la cattedra sul cinema

Dal presente Anno Accademico l'Università di Pisa ha istituito — prima in Italia — una cattedra di « Storia e critica del film », inquadrata nell'Istituto di Storia dell'Arte e dovuto ad una convenzione che l'Università ha stipulato con il Centro Sperimentale di Cinematografia. La cattedra è stata affidata per incarico al prof. Luigi Chiarini.

Il corso è stato solennemente inaugurato nella sede dell'Istituto, presso il Museo Nazionale di San Matteo. A sottolineare l'importanza dell'avvenimento, sono intervenuti alla cerimonia il Direttore Generale dello Spettacolo, avv. Nicola De Pirro, che rappresentava ufficialmente il Ministro on. Folchi, il Presidente del C.S.C., dott. Floris Luigi Ammannati, il Presidente dell'Anica, avv. Eitel Monaco, il Direttore del C.S.C., dott. Leonardo Fioravanti, e numerose personalità della cultura e dell'arte.

Il prof. Carlo Lodovico Ragghianti, Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte, ha sottolineato l'importanza che assume l'istituzione della prima cattedra italiana di storia e critica cinematografica. Hanno quindi preso la parola il dott. Ammannati, a nome del Centro Sperimentale di Cinematografia, e l'avv. Monaco, il quale ha espresso la sua viva soddisfazione « per questo riconoscimento ufficiale accademico con cui il cinema entra definitivamente nell'ordine delle discipline previste dai programmi universitari ». Infine, l'avv. De Pirro ha portato il saluto del governo, dando lettura del messaggio indirizzato per l'occasione dal Ministro on. Folchi al Rettore Magnifico dell'ateneo pisano e recando la sua più calda adesione all'iniziativa.

Il prof. Chiarini ha tenuto quindi la prima lezione, il cui testo riportiamo in questo stesso fascicolo, sul tema: « La storia delle poetiche del film ed analisi del linguaggio anche nei confronti delle arti figurative, della narrativa e del teatro ».

Ai lettori della nostra rivista non sfugge il rilievo culturale dell'avvenimento, che corona una lunga e seria battaglia condotta da noi come da tutta la critica cinematografica più impegnata perché anche lo studio del cinema trovasse posto nei programmi accademici, consentendo così una vera ricerca scientifica e la preparazione di studiosi di alto livello. Augurandoci che l'esempio possa venir seguito da altri Atenei e che si possa giungere a bandire regolari concorsi, sottolineiamo la scelta a primo docente di Luigi Chiarini, saggista di prestigio internazionale (il cui primo libro, nel 1934, fu avallato da una prefazione del Gentile e che più tardi ottenne sul cinema una impegnativa dichiarazione del Croce), che è stato, oltretutto, fra i fondatori del C.S.C. e di « Bianco e Nero ».

Informiamo i nostri lettori che la direzione, redazione e amministrazione di BIANCO E NERO - FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE e la sede delle EDIZIONI DELL'ATENEO si sono trasferite in via Antonio Musa, 15 - tel. 848.030 - Roma.

Il X° Corso di Filmologia alla Facoltà di magistero di Roma

Presso l'Istituto di Pedagogia della Facoltà di Magistero della Università di Roma è stato inaugurato il decimo Corso di Filmologia, organizzato dall'Istituto stesso in collaborazione col Centro Sperimentale di Cinematografia. Il professor Luigi Volpicelli, Direttore dell'Istituto, ha pronunciato un breve discorso introduttivo rilevando come, « ora che si istituisce a Pisa la Cattedra di Storia e Critica del Film, sanzionando così ufficialmente l'ingresso del cinema nelle Università, sia particolare motivo di soddisfazione ricordare come il primo corso di filmologia attuato presso la Facoltà di Magistero della Università di Roma risalga a più di dieci anni or sono ». Il prof. Volpicelli ha auspicato che il cinema faccia il suo ingresso ufficiale, non in corsi saltuari ma regolarmente, anche in altri Studi e quindi nell'Ateneo di Roma.

Presentato dal prof. Volpicelli, ha svolto successivamente la prima lezione del Corso il dott. Mario Verdone del Centro Sperimentale di Cinematografia, sul tema « Lineamenti di storia del film con riferimento allo sviluppo del linguaggio cinematografico ».

Erano presenti alla inaugurazione del Corso il Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia dott. Leonardo Fioravanti, il dott. Natale in rappresentanza del Ministero Turismo e Spettacolo, il prof. Romano Calisi del Centro di Sociologia Cinematografica, il prof. Renato May Segretario del Corso, il col. Pasquale Rocchetti del Consiglio Internazionale Cinema e Televisione, il dott. Guido Cincotti e il dott. Angelo d'Alessandro del C.S.C.

Le lezioni sono svolte da docenti universitari e da specialisti presso la sede dell'Istituto, Via delle Terme n. 10, col seguente calendario:

2 febbraio: Inaugurazione del Corso: prof. Mario Verdone del Centro Sperimentale di Cinematografia: « Lineamenti di storia del film in rapporto alla evoluzione del linguaggio cinematografico ».

23 febbraio: prof. Renato May del Centro Sperimentale di Cinematografia: « I principi del linguaggio delle immagini e le nuove tecniche ».

2 marzo: prof. Luigi Chiarini, incaricato di storia e critica del film all'Università di Pisa: « Problematica del film come atto creativo ».

9 marzo: prof. Ugo Spirito, ordinario di filosofia all'Università di Roma: « Estetica e cinema ».

16 marzo: prof. C. L. Ragghianti, ordinario di Storia dell'Arte all'Università di Pisa: « Elementi per una metodologia critica del film come opera d'arte figurativa ».

23 marzo: prof. P. Valentini S. J. straordinario di Psicologia all'Università dell'Aquila: « Il rapporto schermo-spettatore nella formazione psicologica individuale ».

13 aprile: prof. Camillo Pellizzi, ordinario di Sociologia all'Università di Firenze: « Importanza presunta e reale, dei grandi mezzi di comunicazione di massa ».

20 aprile: prof. Filippo Paolone, assistente all'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma: « Il rapporto cinema-pubblicistica e la formazione dell'opinione pubblica ».

4 maggio: prof. Romano Calisi del Centro di Sociologia Cinematografica: « Il film come strumento di documentazione e di ricerca al servizio delle scienze sociali ».

18 maggio: prof. Evelina Tarroni del Centro Nazionale Sussidi Audiovisivi: « Influenza del film sugli individui in età evolutiva ».

25 maggio: prof. Antonio Mura del Centro Nazionale Sussidi Audiovisivi: « Didattica del film e valore pedagogico della immagine ».

8 giugno: prof. Paolo Filiasi Carcano, ordinario di Filosofia teoretica all'Università di Roma: « Azione di fattori subliminali nel film ansiogeno ».

15 giugno: prof. Enrico Fulchignoni, docente all'Università di Roma: « Il cinema come fattore di integrazione dei rapporti sociali ».

22 giugno: Conclusione del Corso: prof. Luigi Volpicelli, Direttore dell'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma: « Il film per la scuola ed il film contro la scuola ».

Vita del C. S. C.

RETROSPETTIVA IN PORTOGALLO DEL CINEMA SONORO ITALIANO — Una Mostra retrospettiva del cinema italiano sonoro è stata organizzata in Portogallo a cura del Segretariato Nazionale di Informazioni, Cultura Popolare e Turismo, in collaborazione col Centro Sperimentale di Cinematografia, con l'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo e con la Federazione Portoghese dei Cine Club. Il programma comprendeva, oltre a diversi film dell'epoca, l'*Antologia del cinema italiano - 2ª parte*: *Il film sonoro* realizzata dal C.S.C.

IL MINISTRO D'UNGHERIA CONSEGNA AL CENTRO SETTE FILM MAGIARI — I sette film magiari che, secondo quanto è stato pubblicato nel n. 10-11 dello scorso anno, erano stati donati al Centro da quella Nazione, sono stati consegnati ufficialmente il 24 febbraio dal Ministro d'Ungheria a Roma S. E. Gyula Simo. Il Ministro ha pronunziato un breve discorso per sottolineare i rapporti di cordialità esistenti tra le cinematografie italiana e ungherese. Gli ha risposto, esprimendo la gratitudine del Centro, il Direttore, dott. Fioravanti. Il Ministro Simo ha quindi visitato minuziosamente gli impianti del C.S.C., unitamente al Segretario dell'Accademia di Ungheria in Roma, Sandor Major, al capo ufficio stampa, Gyorgy Ajtay e al capo del protocollo, Jozsef Adler. Hanno guidato gli ospiti nella visita il dott. Fioravanti e il dott. Verdone, Capo dell'Ufficio Studi.

Un ciclo di cortometraggi cechi è stato proiettato agli allievi del C.S.C. (Da *Pozor!* di Jiri Brdecka).

VISITA DEL CAPO DIVISIONE MEZZI AUDIOVISIVI DELL'U.S.I.S. — Ha visitato il Centro l'11 marzo Nicholas Ruggeri, Capo della Divisione Mezzi Audiovisivi dell'U.S.I.S., accompagnato da Geoffrey Groff-Smith, e ricevuto dal Direttore del Centro, dott. Fioravanti. Mr. Ruggeri ha assistito ad esercitazioni di allievi e si è reso conto del funzionamento della scuola e degli altri servizi del Centro, soffermandosi in particolare nel nuovo studio televisivo.

UNA « PERSONALE » DI MICHELANGELO ANTONIONI — Proseguendo i tradizionali, ormai, incontri con i registi italiani il C.S.C. ha proiettato agli allievi, in una completa « personale », i film di Michelangelo Antonioni. Al termine del ciclo, il 16 marzo il regista ha parlato della sua opera agli allievi, ricevuto dal Presidente dott. Ammannati e dal Direttore dott. Fioravanti. Tra il regista, gli insegnanti e gli allievi si è svolto quindi un interessante dibattito, che pubblichiamo integralmente in questo stesso fascicolo.

AL C.S.C. LA DELEGAZIONE CECOSLOVACCA — In occasione della « Settimana del film cecoslovacco », tenutasi al Salone Margherita di Roma, hanno compiuto il 27 marzo una visita agli impianti del Centro il Direttore Generale del Film Cecoslovacco Polednak, il Direttore del Festival di Karlovy Vary Katchik, le attrici Jana Breichova (interprete de *La tana del lupo*) e Dana Smutna (interprete di *Giulietta, Romeo e le tenebre*) ed altri cineasti cechi, ricevuti dal Direttore del C.S.C., dott. Fioravanti, e dal Capo Ufficio Studi, dott. Verdone. Il 29 marzo hanno visitato la scuola altri membri della delegazione ceca, e cioè il regista di pupazzi animati Bretislav Pojar, il capo di un complesso produttivo, Bor, il regista di *Dovunque vivono uomini*, Shalski, la protagonista di *L'ora della polizia*, Valentina Thielova. Dopo aver proiettato agli allievi un gruppo di cortometraggi cechi, gli ospiti hanno preso parte ad un cordiale dibattito.

I “ Nastri d'argento 1961 „

Il 6 febbraio, al cinema Manzoni, sono stati assegnati in serata di gala i « Nastri d'argento » del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani.

Per la prima volta, i « Nastri » considerati gli « Oscar » italiani, sono stati assegnati, per il lungometraggio, attraverso un doppio referendum fra i giornalisti cinematografici di tutta Italia (in un primo tempo si votava per formare le terne, poi per la scelta definitiva). Ecco i « Nastri »:

REGISTA DEL MIGLIOR FILM: Luchino Visconti per *Rocco e i suoi fratelli;*

MIGLIOR PRODUTTORE: Dino De Laurentiis, per il complesso della sua produzione;

MIGLIORE ATTRICE PROTAGONISTA: Sophia Loren per *La ciociara;*

MIGLIORE ATTORE PROTAGONISTA: Marcello Mastroianni per *La dolce vita;*

MIGLIORE ATTRICE NON PROTAGONISTA: Didi Perego per *Kapò;*

MIGLIORE ATTORE NON PROTAGONISTA: Enrico Maria Salerno per *La lunga notte del '43;*

MIGLIORE SOGGETTO ORIGINALE: Federico Fellini, Ennio Flajano, Tullio Pinelli per *La dolce vita;*

MIGLIORE SCENEGGIATURA: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli per *Rocco e i suoi fratelli;*

MIGLIORE FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO: Giuseppe Rotunno per *Rocco e i suoi fratelli;*

MIGLIORE FOTOGRAFIA A COLORI: Aldo Tonti per *Ombre bianche;*

MIGLIORE SCENOGRAFIA: Piero Gherardi per *La dolce vita;*

MIGLIORI COSTUMI: Maria De Matteis per *Gastone;*

MIGLIORE COMMENTO MUSICALE: Giovanni Fusco per *L'avventura;*

REGISTA DEL MIGLIOR FILM STRANIERO: Ingmar Bergman per *Det Sjunde Inseglet* (Il settimo sigillo).

Per il cortometraggio, invece, è stata mantenuta la Giuria, eletta del pari per referendum da tutti i giornalisti cinematografici italiani.

La Giuria — composta da Pio Baldelli, presidente, Marcello Clemente, Callisto Cosulich, Federico Frascani, Ernesto G. Laura — ha assegnato i seguenti « Nastri »:

REGISTA DEL MIGLIOR CORTOMETRAGGIO: Gian Vittorio Baldi per *La casa delle vedove;*

REGISTA DEL MIGLIOR CORTOMETRAGGIO SPERIMENTALE: Giuseppe Ferrara per *Bambini dell'acquedotto;*

MIGLIORE FOTOGRAFIA A COLORI: Luigi Sgambati per *Il pane e il fiume* di Leonardo Autera;

MIGLIORE FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO: Marcello Gatti per *16 ottobre 1943* di Ansano Giannarelli.

Notiamo con particolare soddisfazione che uno dei due « Nastri » per il cortometraggio è andato al nostro collaboratore Giuseppe Ferrara, ex-allievo del C.S.C. al suo primo esordio professionale.

Università di Pisa. Il Presidente del C.S.C., dott. Ammannati parla in occasione dell'apertura della cattedra sul cinema. A destra il prof. Chiarini.

Introduzione alle poetiche del film

di LUIGI CHIARINI

Questa prima lezione è dedicata ad illustrare il tema del presente corso (« Storia delle poetiche del film e analisi del linguaggio anche nei confronti del teatro, delle arti figurative e della narrativa ») e a motivarne la scelta tra i molti che si sarebbero potuti trattare: per movimenti e periodi come l'avanguardia, l'espressionismo tedesco, il naturalismo francese, il realismo russo, il neorealismo italiano, il cinema degli Stati Uniti durante il New Deal eccetera, o in rapporto alle maggiori personalità artistiche (Chaplin, Eisenstein. Pudowkin, Dreyer, Stroheim, Murnau, eccetera) o sotto il profilo delle singole cinematografie nazionali o per particolari problemi, quali il montaggio la recitazione la sceneggiatura con tutte le loro diverse implicazioni anche al di fuori dello specifico campo cinematografico.

E' parso a me che entrando per la prima volta in forma ufficiale in un'Università italiana lo studio organico del cinema (avvenimento di grande importanza per cui dobbiamo essere grati a quanti lo hanno reso possibile) si dovesse iniziare con una trattazione storico-critica del film come arte in modo da definire rigorosamente la sua autonomia espressiva, distinguendolo anche da quelle forme vicine della cui tradizione ed esperienza esso certamente si è giovato e derivandone un metodo che permetta di distinguere gli alberi dagli sterpi nella fitta e confusa boscaglia della produzione. Chè molto spesso tra film e film ci sono solo in comune i mezzi materiali di cui ci si è serviti mentre li divide il baratro che separa l'opera d'arte, prodotto dello spirito, dai prodotti di un'attività pratica, utilitaria. Così, concependo la storia del cinema non come lo svolgersi di una serie di fatti materiali (dall'invenzione dei fratelli Lumière sino ad oggi), i riferimenti con le altre arti e con tutto il movimento della

cultura divengono necessari ad intendere il valore del film, e d'altronde solo una siffatta posizione critica può permettere il ricollegarlo a quella realtà di cui l'arte, quando è tale veramente, è sempre *rispecchiamento,* per usare un termine fatto venire di moda da una teoria letteraria, che antepone a Flaubert Balzac e sottovaluta Kafka e Rilke, la cui metodologia vediamo adesso applicare integralmente anche al cinema.

La scelta del tema mi è sembrata opportuna, inoltre, perché il cinema entrasse nell'Università come aspetto vivo della cultura e proprio in questa sede si portasse un serio contributo, con uno studio meditato delle opere e degli scritti, per dipanare i molti equivoci di una superficiale critica cinematografica e di una storia falsamente erudita che si sbriciola in minuziose ricerche indiscriminate mettendo sullo stesso piano il grano e il loglio. Da quelle assiepate raccolte di titoli, nomi e date (in alcuni casi e per certi versi fatiche magari meritevoli) rimane sempre difficile ricavare una vera storia del film.

Lo studio che con questo corso si vuole intraprendere deve anche servire a riconoscere, oggi, tra i film quelli che rappresentano un indirizzo valido artisticamente distinguendoli non dico dalla massa di produzione, il che è ovvio, ma da quelle stesse opere, sia pure di una qualche nobiltà, frutto di un compromesso o di un equivoco estetico. Né si tratta di andar cogliendo con gusto squisito fiori rari e preziosi, consapevoli come siamo che anche le piante selvatiche e persino le erbacce ne hanno a volte in certo senso agevolato la fioritura, ma di ristabilire quei valori senza tener conto dei quali si potranno fare talune indagini di varia natura con qualche utilità (indagini sociologiche, economiche, psicologiche, eccetera), ma non certo critica valida.

Un panorama delle poetiche dalle prime riflessioni sul linguaggio del film, che coincidevano con le stesse esperienze miranti a saggiare le possibilità espressive del nuovo mezzo, alla stesura di vere e proprie trattazioni particolari, fino a un più consapevole inquadramento critico dei problemi specifici del cinema in quelli generali dell'arte, ci consentirà di studiare la nascita di una forma originale, non come Minerva armata dal fianco di Giove, ma come il laborioso risultato, la complessa conquista di quell'attività spirituale visualizzatrice, antica quanto l'uomo, che di un ritrovato meccanico fa uno strumento di espressione artistica. E' sintomatico che i fratelli Lumière non considerassero sotto questo angolo la loro invenzione e

significativo il fatto che l'articolarsi delle prime poetiche sia dovuto a un gruppo di intellettuali (pittori, scrittori) che partecipavano al clima arroventato delle correnti artistiche più avanzate volte a rinnovare con furore rivoluzionario il linguaggio dell'arte. E se sul piano della produzione commerciale (gli interessi economici furono, infatti, i primi a impossessarsi della meravigliosa invenzione ed a sfruttarla fin nei baracconi da fiera) già in quel secondo decennio del secolo erano apparse alcune opere artisticamente rilevanti e fondamentali nella storia del cinema (*Cabiria* di Pastrone, *Sperduti nel buio* di Martoglio, *Nascita di una nazione* e *Intolerance* di Griffith, alcune tra le più belle comiche di Charlot, eccetera) sta di fatto che furono quei primi teorici a dare al cinema una consapevolezza critica e soprattutto ad affermarne la artisticità. Né conta che in seguito la loro attività dovesse sfociare col movimento d'avanguardia in una strada senza uscita; tale attività fu fruttuosa di esperienze (basti pensare a Réné Clair) per l'articolarsi del linguaggio cinematografico. Così le prime poetiche, anche nelle loro esasperate enunciazioni, anche se taluni dei loro autori disconoscevano o negavano a volte gli apporti importanti delle personalità dei registi che abbiamo testé ricordato, hanno un grande interesse storico. Ricollegandole, infatti, al clima di cui partecipavano (simbolismo, futurismo, surrealismo, cubismo, dadaismo, espressionismo) si può meglio intendere il valore della loro polemica contro il piatto fotografismo di un cinema divoratore di romanzi d'appendice o presuntuosamente scimmiottatore dei grandi maestri dell'arte figurativa.

Un'analisi dei testi e delle opere (necessaria conoscenza questa per integrare quelli), rifacendosi, appunto, alle radici del movimento artistico, è indispensabile per comprendere il secondo momento dello sviluppo delle poetiche. Tale momento coincide con l'apparizione di quattro film (*L'incrociatore Potemkin* di Eisenstein, *La madre* di Pudowkin, *L'ultima risata* di Murnau e *Variété* di Dupont) che segnano la raggiunta pienezza dell'espressione cinematografica. In codesti film, pur così diversi tra loro, possiamo trovare una comune influenza di quelle correnti che avevano saggiato fino allo spasimo le possibilità espressive del mezzo cinematografico. Anche là dove la lezione di Griffith veniva accolta (come nelle opere dei due registi sovietici) si avverte una diversa maturità e scaltrezza, del post-espressionismo e dell'avanguardia. Dal formalismo si passa alla forma, dall'espressionismo all'espressione: quest'ultimo è il caso particolare di

Dupont e di Murnau. Lo studio di quei teorici che hanno formulato delle organiche e ancora vive poetiche del film ci porta, dunque, a considerare da una parte l'avanguardia francese (o impressionismo come propone Sadoul per il primo periodo) e l'espressionismo tedesco non solo nei suoi aspetti cinematografici (per l'influenza del film *Il gabinetto del dott. Caligari* di Wiene si coniò il termine *caligarismo*), ma anche teatrali (dal teatro provenivano la maggior parte dei registi e degli attori) e dall'altra, oltre la ricordata lezione di Griffith, il particolare clima della rivoluzione sovietica a cui quei teorici partecipavano. Con loro (Pudowkin, Eisenstein, Bàlàzs) si superano i confini della poetica per toccare le questioni più generali dell'arte. Per chi si accingerà al lavoro successivo le loro enunciazioni, sia pure a volte troppo empiriche, saranno decisamente illuminanti.

Esamineremo così in questa parte del corso i diversi inquadramenti estetici del cinema: dalla posizione fondamentalmente psicologica dell'Arnheim a quella crociana di Gerbi e più rigorosamente critica di Ragghianti, fino alla formulazione marxista non compiuta di Barbaro e alla più recente e sistematica di Della Volpe. Periodo ricco di una problematica che investe questioni di principio come l'autonomia dello spettacolo rispetto al testo poetico e conseguentemente la continuità tra il teatro come spettacolo e il cinema nell'essenziale figuratività di entrambi; i limiti dei mezzi espressivi delle singole arti; il rapporto tra arte e tecnica (struttura e poesia); la collaborazione creativa e l'autore del film; il sonoro e la fusione di più tecniche. Problemi in un certo senso ancora aperti e che le nuove opere ripropongono via via in nuove forme, la cui soluzione in un senso o nell'altro avvia a un metodo critico che porta a valutazioni oscillanti da un piano rigorosamente estetico (formale) a un piano sociologico quando non addirittura politico. E' certo che il film, la cui artisticità non è più possibile mettere in dubbio (si ricordino in proposito le affermazioni di Croce e Gentile), ha sollevato questioni essenziali per l'estetica ponendo interrogativi alcuni dei quali ancora attendono una soddisfacente risposta.

Per questa ragione una parte del corso, che di proposito si è voluto di carattere istituzionale, sarà destinata all'analisi del linguaggio cinematografico. Un'analisi concreta condotta con l'esemplificazione delle opere più interessanti e che investe la stessa tecnica della creazione del film: dal soggetto, prima intuizione, alle successive elaborazioni nel trattamento e nella sceneggiatura, alle riprese con tutti i

problemi che comportano (dalla scelta degli attori, alla scenografia, ai piazzamenti e movimenti di macchina, alla recitazione) fino, al montaggio nelle sue diverse fasi (rapporto tra le inquadrature, rapporto dell'immagine col suono — parlato, musica, rumori, — missaggio). Né si tratta di questioni pratiche che possano venire trascurate da un punto di vista critico: basti per tutte accennare all'inquadratura nei suoi valori figurativi che attraverso l'arte dell'operatore ci riconduce ai problemi di taglio, di composizione, di luministica essenzialmente di ordine estetico e con un peso così rilevante nel film; o a quelli della recitazione dalle antichissime origini con una storia dialettica e complessa da conoscere nei suoi capisaldi (Diderot, Lessing, Stanislawskj, eccetera) e nelle più recenti articolazioni fino a Brecht.

Senza queste cognizioni non è possibile intendere il procedimento creativo di un film e cogliere, nell'opera ultimata, quel processo artistico la cui conoscenza è indispensabile per una critica seriamente impegnata. Ecco perché questa parte dovrà essere corroborata (e si spera di avere i mezzi necessari) non solo da proiezioni di film, ma da analisi fatte alla moviola e da esercitazioni mediante le quali lo studente possa veramente penetrare in tutta la tecnica creativa dell'opera. Per uno studio sul cinema la moviola è un mezzo indispensabile come il microscopio per lo scienziato che si occupa di microorganismi. L'effetto raggiunto da un brano di montaggio composto di pezzi brevi, come la gioia del prigioniero, per avere riconquistata la propria libertà, resa da Pudowkin con rapide inquadrature di fiumi e cascate, di alberi al vento e di uccelli in volo, non può essere spiegato altro che con un'analisi delle singole immagini e della loro lunghezza. Ed è proprio il ritmo visivo che rende artistiche quelle metafore che sul piano letterario sarebbero delle banalità.

Lo studio del montaggio, che è tanta parte dello stile di un regista, nei suoi diversi aspetti, dalla struttura narrativa alla espressività interna di ogni sequenza, è studio indispensabile per la valutazione critica di un film. Vi sono effetti tra immagine e suono ottenuti mediante l'asincronismo di cui oggi il comune spettatore non si rende più conto tanto uso e abuso si fa di questo metodo, diventato una formula del più facile mestiere. Resta, comunque, che i problemi del montaggio sono sempre vivi quando il film attinge il livello dell'arte.

Nella sua breve, ma già così ricca storia, il film ha subito l'influenza del teatro, come spettacolo, delle arti figurative e della narrativa. Influenza positiva in quanto quelle esperienze sono state assorbite in una raggiunta autonomia di linguaggio: negative negli altri casi tanto che la critica, anche la più corrente, usa i termini *teatrale, pittorico, romanzesco* proprio per indicare i limiti e i difetti di un film. Esaminare questi rapporti così, come si sono svolti nel tempo e con attenzione critica è necessario per acquistare la consapevolezza del carattere specifico dell'arte cinematografica. A questi problemi sarà così dedicata la seconda parte del corso.

Mi basteranno qui alcuni accenni per dimostrare la loro importanza. E' un luogo comune, che ha la sua parte di verità, ripetere che il teatro è parola e il cinema immagine. A prendere per assoluta e definitiva questa affermazione non ci sarebbe più nulla da dire. Tuttavia se ci accetta la distinzione, formulata più volte dal Ragghianti, tra il teatro come poesia (testo poetico conchiuso a cui ci si può accostare aprendo il libro dove è fissato) e il teatro come spettacolo, fatto artistico autonomo e sempre nuovo con il variare del regista, anche se ci si serve dello stesso copione, allora ci si accorge che i rapporti col cinema sono molto più complicati. E in effetti ad agire sul film non è stata tanto la drammaturgia quanto lo spettacolo nelle sue varie forme. Di qui il grande interesse, anche per gli studiosi di cinema, delle indagini storiche condotte sotto questo profilo. Con lo spettacolo teatrale, infatti, il cinema ha in comune la recitazione degli attori, la scenografia, gli effetti di luce, persino i passaggi di luogo e di tempo: al sipario corrisponde quel procedimento chimico o fotografico che si chiama *fondù,* usato ancora (ed è terminologia già tecnica) in apertura o chiusura. Vi sono problemi dello spettacolo teatrale (quegli stessi, per esempio, che tratta Lessing nella sua « Drammaturgia d'Amburgo » o Goethe nelle regole per gli attori e persino Hegel nella sua « Estetica » che si ripresentano, sebbene in forma diversa, anche per il cinema; tacendo, per brevità di discorso, delle teorie e delle esperienze dei moderni registi di teatro (da Reinhardt e Stanislawskj) che tanta influenza hanno avuto sul film. Naturalmente analizzando, come faremo, questi rapporti ci si accorgerà quali differenze derivino dalle due diverse tecniche (teatrale e cinematografica) sicché il film come spettacolo presenta una sua netta e inconfondibile autonomia. Ciò è tanto vero che nella più recente storia dello spettacolo teatrale il rapporto si è rovesciato in quanto è ora

il film a esercitare una sua evidente influenza sul teatro. Del che non c'è da menar scandalo se il teatro si arricchisce senza snaturarsi.

Ma questa indagine ci porterà a toccare anche un punto assai importante: quanto il mezzo tecnico che è alla base dello spettacolo cinematografico abbia determinato a sua volta, una nuova esigenza che dallo spettacolo inteso entro certe convenzioni si distingue, dando vita a quella forma che in altra occasione ho chiamato il puro *film* (non il film puro) il cui filone è rintracciabile nella storia del cinema (vorremmo dire da Lumière contrapposto a Méliès) e che ha la sua definizione più organica nella poetica di Grierson e illuminante nelle estrose enunciazioni di Zavattini, ma le opere più valide in alcuni film del neorealismo italiano. (*Paisà, La terra trema, Ladri di biciclette,* eccetera.)

Sono argomenti appena sfiorati per presentare, sia pure in modo sommario un panorama del corso, che se anche non potrà esaurirli porrà le basi per un loro successivo approfondimento.

Con le arti figurative i rapporti del cinema sono ancora più intrinseci e perciò spesso più sottili e lontani dai pericoli degli equivoci. A parte talune ingenue manifestazioni dei primordi in cui si credeva di nobilitare il film (ricordo la serie francese dei cosiddetti *Film d'art*) riproducendo nelle inquadrature composizioni ed effetti di luce di quadri celebri, o certe non meno ingenue dichiarazioni di teorici (*l'artista dello schermo considerato essenzialmente come un pittore*) o aberratamente entusiastiche per il nuovo mezzo di alcuni pittori come Warme, scenografo del *Dottor Caligari,* che, scriveva essere il film *pittura richiamata a vita;* a parte codeste ingenuità non v'ha dubbio che la lezione della pittura è stata molto importante. Essa ha insegnato agli uomini di cinema a « vedere »: basterà un'analisi dell'influenza dell'impressionismo per rendersene conto. Ma c'è, non meno profonda, quella dei grandi maestri del luminismo che dovrà essere studiata; come è da rintracciare in alcune eminenti personalità di registi (cito soltanto Dreyer, Pabst, Visconti) il peso che ha avuto nella loro formazione la cultura figurativa. È pur tuttavia il cinema come non è teatro, non è nemmeno pittura: il suo linguaggio avendo un'essenza diversa, taglio composizione luce, che con la pittura ha in comune, obbediscono a leggi differenti e acquistano nel film un particolare valore. Dal fatto che alla base dell'opera cinematografica ci siano la fotografia in movimento e il montaggio, ne consegue che la figuratività del cinema ha un carattere autonomo del tutto origi-

nale. L'immagine filmica, infatti, non è data dal fotogramma e nemmeno dall'inquadratura col suo movimento interno, ma dalla sequenza di montaggio: si realizza in un ritmo temporale visivo, oggi integrato dal sonoro (parlato e musica). Ed è principalmente col montaggio che si supera il naturalismo proprio alla fotografia. E' presente a tutti la battaglia sul ghiaccio dell'*Alexander Newskj di* Eisenstein con l'essenziale musica di Prokofief. Del resto il più noto regista del neorealismo italiano, Rossellini, nei suoi migliori film (*Roma, città aperta* e *Paisà*) si è servito volutamente di uno stile fotografico il più documentario possibile per ottenere al massimo l'effetto che quasi di attualità desiderava e pur tuttavia, attraverso il montaggio (che è scelta e combinazione di immagini e suoni) ha raggiunto, con risultati stupefacenti in alcuni brani, la trasfigurazione artistica. D'altro canto a tutti noi è stato possibile osservare come in alcuni film la *bella* inquadratura, composizione chiusa e definita in se stessa, raggeli o sbricioli l'opera in preziosissime immagini che non hanno comunicazione tra loro. Sono esempi sommari che qui si fanno per accennare alla complessità dei rapporti tra il film e le arti figurative. E tralascio di parlare della scenografia cinematografica in relazione all'architettura e di tutto il cinema d'avanguardia legato alle contemporanee correnti figurative e i cui registi nel maggior numero dei casi si identificano con gli stessi pittori; sicché la conoscenza di quei film è indispensabile anche per comprendere la loro pittura.

La forma d'arte con cui più di frequente viene paragonata quella del film è la narrativa. Il paragone ha origini remote. Già uno dei maggiori registi e certamente il primo ad occupare un posto di rilievo nella storia del film, il ricordato Griffith, si esprimeva in questo senso circa mezzo secolo fa. Ai dirigenti della casa produttrice Biograph, spaventati dalle sue audacie, così lontane dalle convenzioni del teatro fotografico allora in voga, egli rispondeva: « Dickens scriveva allo stesso modo, col mio procedimento; questo è un racconto per immagini, e c'è solo questa differenza ». Da allora critici, registi, scrittori hanno analizzato con frequenza sempre maggiore i rapporti tra film e romanzo tanto che esiste ormai una copiosa letteratura su questo specifico problema. La felice definizione di Griffith aveva, quando venne formulata (erano i tempi del muto), un senso molto preciso in quanto tendeva a legittimare l'articolazione del linguaggio visivo di fronte alla statica riproduzione di un'azione drammatica

teatralmente concepita. E teatro popolare era considerato il cinema, « Theater des kleines Mannes » dicevano i tedeschi, le cui scene erano passivamente registrate dalla macchina da presa e rese dinamiche mediante le didascalie. Griffith aveva posto l'accento sul secondo termine della sua definizione per affermare che il racconto doveva nascere dalle immagini e non esserne questa una illustrazione animata. Era la difficile strada dell'arte del film. Ma l'industria, sviluppatasi rapidamente, aveva bisogno di sfornare in continuazione prodotti graditi alle masse sempre più vaste di pubblico. Di qui la ricerca affannosa di soggetti che avessero in se stessi elementi romanzeschi tali da interessare milioni di spettatori. Di qui, specie dopo l'avvento del parlato che ne rendeva più agevole la trasposizione, il ricorso sempre più frequente ai romanzi. Essi offrivano titoli celebri e storie collaudate: in breve la voracità dell'industria cinematografica dette fondo alle ricche riserve di quel genere. Opere popolari e classiche furono portate più volte sullo schermo nel giro di pochi anni. Intanto si andava stabilendo una certa convergenza tra film e romanzo giacché i produttori più aperti e i registi più sensibili cominciarono a rivolgersi alla narrativa contemporanea che presentava tematiche più attuali o a quella del passato, ma con intenti di attualizzazione. Questo movimento comportava anche, come conseguenza, un avvicinarsi al cinema degli scrittori, che sempre più numerosi e con maggiore impegno (in un certo momento in Germania si costituì una società di noti romanzieri con l'intento di sollevare il livello artistico del film mediante la trasposizione delle loro opere) venivano partecipando alla realizzazione del film in sede di soggetto e sceneggiatura. Tutto ciò a prescindere dalle spontanee e reciproche influenze e suggestioni esistenti naturalmente tra romanzo e film.

Come si vede notevoli problemi pongono questi rapporti, che se da un lato sono stati e sono proficui dall'altro hanno generato quelle forme ibride del cinema che perdendo così la coscienza della propria autonomia di linguaggio da racconto per immagini, secondo la definizione di Griffith, si fa racconto illustrato. Questo fenomeno di decadenza, proprio nel senso che avvertiva Beaudelaire nell' « Art philosophique » (la tendenza a invadere il campo dell'arte vicina), si va oggi accentuando anche sotto l'influsso di una critica corrente che, concentrando tutta l'attenzione sul racconto finisce per trattare l'opera cinematografica (essenzialmente figurativa) come un romanzo. Ha

notato giustamente Sartre che « è un segno di debolezza domandare soccorso a un'arte vicina, ed è la prova che si manca di risorse nell'arte che si professa... Senza dubbio, ancora, le arti di una stessa epoca si influenzano vicendevolmente e sono condizionate dagli stessi fattori sociali. Ma coloro che vogliono far vedere l'assurdità di una teoria letteraria mostrando che essa è inapplicabile alla musica devono prima provare che le arti sono parallele. Ora, tale parallelismo non esiste. Qui, come dappertutto, non è soltanto la forma che è diversa, ma anche la sostanza; una cosa è lavorare su dei colori e dei suoni, un'altra esprimersi con delle parole ». Analizzare le affinità e differenze tra romanzo e film, nonché le reciproche influenze (si pensi alla tendenza nel cinema di umanizzare la macchina da presa facendone un personaggio e a quella del romanzo — per esempio la scuola di Robbe-Grillet — di obbiettivare il personaggio facendone una macchina da presa), affrontare il problema della possibilità o meno di trasposizione di un romanzo in film, significa toccare questioni complesse e sotto certi punti di vita ancora aperte. Questioni essenziali per il nostro giudizio, particolarmente vive nel cinema odierno. Si considerino, come unico esempio, i problemi di struttura narrativa del film. Da una parte c'è la tendenza a ricorrere alla struttura classica del romanzo ottecentesco in quanto (anche mercè la spinta della polemica sul realismo che tanti equivoci ha creato) si tende a renderne la concentrazione drammatica e le implicazioni psicologiche (il personaggio tipico) e per così dire filosofiche (le considerazioni d'ordine sociale e morale) come è il caso di Visconti in *Rocco e i suoi fratelli;* dall'altra c'è la volontà di disfarsi di tutte le convenzioni e suggestioni proprie del romanzo e lo sforzo di ritrovare una struttura narrativa, libera e aperta, che nasca dal carattere figurativo del film (secondo la lezione di Griffith e di alcune tra le più forti personalità della storia del cinema), tale da rendere in forma originale, mediante questo moderno mezzo espressivo, stimoli e ispirazioni della realtà che ci circonda. E' questo il caso di Fellini de *La dolce vita,* di Antonioni de *L'avventura,* dei due giovani autori de *L'occhio selvaggio,* di alcuni registi francesi della *nouvelle vague.*

Di tutti questi problemi ai quali sin qui si è accennato appena, il corso che oggi si inizia vuol dare, documentandole e analizzandole criticamente, le varie angolazioni in una prospettiva storica, cioè un metodo per approfondirli attraverso studi particolari a cui ognuno potrà dedicarsi.

Si vuole infine aggiungere che, pur essendo consapevoli che uno studio sul cinema da qualsiasi punto di vista (pedagogico, psicologico, sociologico, eccetera) non può essere condotto senza una conoscenza e coscienza del linguaggio del film, che è, appunto, linguaggio artistico (di qui la scelta del tema del presente corso) siamo altresì convinti che è molto importante, per la storia e la critica del film, rendersi conto del fenomeno cinematografico nel suo complesso non potendosi prescindere dal vasto pubblico a cui si rivolge, sul quale agisce e dal quale è in parte condizionato, né dalle strutture politiche ed economiche che dispongono dei mezzi di produzione (l'industria culturale di cui parla Adorno). Vi sono ragioni specifiche che dimostrano come non sia possibile intendere a pieno i valori di un film ammirandolo così come si può fare con una pianta dai fiori meravigliosi. Occorre, invece, proseguendo il parallelo, conoscere la terra da cui è germogliata la pianta, rendersi conto del complesso intrico delle radici attraverso cui è passata la linfa vitale. Fuor di metafora si vuole fare un esempio a tutti noto perché recente e di casa nostra. I film neorealisti, quei pochi universalmente considerati opere d'arte, non possono essere compresi e apprezzati nei loro valori, anche stilistici, tanto diversi dalle forme precedenti, distaccandoli dal tessuto politico sociale economico e morale in cui sono sorti, dalla borghesia intellettuale di cui erano espressione, dalla massa a cui volevano rivolgersi. *La madre* e *L'ammiraglio Nakimov* di Pudowkin sono strettamente legati alla situazione esistente nell'Unione Sovietica nel '26 e nel '45, anni che rappresentano un periodo ancora leninista e la piena affermazione di quello staliniano. Ma ciò è vero anche per un cinema meno impegnato politicamente o meno soggetto a una pressione diretta della politica. Così i film prodotti negli Stati Uniti durante il periodo della presidenza Roosevelt sono assai diversi per spirito e forme da quelli realizzati, sia pure dallo stesso regista, in pieno maccartismo. Senza riferimenti al movimento culturale artistico e politico degli ultimi quarant'anni non si possono intendere i diversi valori delle opere di un Renoir e di un Pabst.

Un serio studio sul cinema, pur limitato al fatto artistico, ha da tenere presente gli stessi film popolari, o meglio, dato che il film è sempre — o almeno dovrebbe essere — per sua natura popolare, la cosiddetta produzione commerciale, che realizzando prodotti in serie (gialli, polizieschi, avventurosi) per conquistare il pubblico con effetti emotivi e di *suspense,* ha contribuito tuttavia all'affinarsi del

linguaggio cinematografico. E' stato Réné Clair ad affermare che in un certo periodo l'industria coi suoi film ha contribuito notevolmente all'articolarsi del montaggio e a scoprirne le possibilità espressive, assai più di falsi film d'intellettuali con pretese artistiche, i quali, come s'è detto, tendevano a nobilitare il cinema trattandolo come un puro mezzo di riproduzione meccanica delle vere opere d'arte. Del resto anche nel romanzo vi sono state influenze di questo genere: per tutte basti ricordare i *Misteri di Parigi* e *Delitto e castigo.*

Questo il programma del corso, questo il metodo con cui verrà svolto.

« Il cinema », scriveva Thomas Mann nel 1954, « nel corso di una lunga evoluzione si è trasformato... in un fattore culturale che non si può separare dalla vita moderna, che commuove e influenza milioni di persone... e, nei casi felici, si unisce all'arte in maniera affascinante, entra realmente nella sua sfera ». Parole che si citano a conclusione per sottolineare ancora una volta quale impegno di studio assumono quanti intendono frequentare questo corso (1).

---

(1) Testo della prolusione tenuta dal prof. Chiarini all'Università di Pisa, inaugurando il primo corso regolare universitario italiano in materia cinematografica.

Il metodo teatrale alle origini del cinema sovietico

di LEONARDO AUTERA

Ampia e a volte rilevante è la saggistica, nonchè la storiografia, riguardante quella fertile stagione del cinema sovietico che può essere compresa, grosso modo, nel decennio 1920-30 e che vide l'affermazione di alcune fra le più eminenti personalità della storia del film come fenomeno artistico. Molto è stato scritto per individuare e specificare la natura dell'arte di quelle personalità, se ne sono ricercati i punti di contatto e le divergenze, si è soprattutto rilevata l'importanza da ciascuna di esse rivestita nella tendenza comune a ridimensionare i moduli del linguaggio cinematografico, a stabilire i termini di una nuova sintassi basata essenzialmente sulla funzione dialettica del montaggio. Si è dissertato, in special modo, sulle caratteristiche specifiche dell'arte di S. M. Ejzenštejn, sul valore di « scoperta », nell'ambito del linguaggio, rivestito dalle sue opere; si è cercato, soprattutto, di definire il carattere sostanziale del suo stile e della sua poetica astraendolo dal contingente e dalla storia, quasi fosse stato il frutto di una illuminazione improvvisa, o tutt'al più trovandone lontane matrici nelle esperienze registiche ora di D. W. Griffith ora di Dziga Vertov. Raramente, e senza assegnarvi soverchia importanza, si è accennato all'educazione teatrale del regista e al magistero di Vsevolod Mejerchol'd [1]. La volontà di pervenire comunque ad una definizione dell'arte di Ejzenštejn, o ugualmente delle caratteristiche specifiche di

---

[1] Cfr. MARIE SETON: « Eisenstein: A Biography », The Bodley Head Ltd., London, 1952 (traduz. italiana: « S. M. Eisenstein », Fratelli Bocca, Roma, 1954); e JEAN MITRY: « S. M. Eisenstein », Editions Universitaires, Paris, 1955.

altre personalità del cinema sovietico, ha sempre sacrificato l'indagine alla superficie dell'opera filmica, come ad un dato di fatto autosufficiente. Ma, in tal modo, molti problemi, come quello la cui soluzione potesse spiegare le ragioni logiche (e intrinseche alla sua esperienza) dell'evoluzione di Ejzenštejn oppure quello che venisse a specificare il significato di altre e diverse esperienze condotte nell'ambito del primo cinema sovietico, sono finiti nel vago o sono stati risolti in maniera approssimativa.

Una sola eccezione alla tendenza generale della critica c'è stata da parte di Glauco Viazzi; il quale, proprio sulle pagine di questa rivista, ponendosi il problema dell'evoluzione di Ejzenštein rilevava le insufficienze dei risultati critici fino allora ottenuti proprio dalla mancanza di un rigoroso e circostanziato metodo storico. Nel suo saggio [2], l'attento studioso poneva l'accento su una nota affermazione di Ejzenštejn — « Il *Potemkin* è il film nel quale ho fatto le maggiori concessioni al metodo teatrale » — che sarebbe potuta sembrare nient'altro che un paradosso e che invece — affermava giustamente il Viazzi — « ci dà la chiave di tutta l'evoluzione di Ejzenštejn, quindi della natura stessa del suo cinema ». Una volta tanto venivano poste in un rilievo non soltanto superficiale, per rendere ragione dei caratteri distintivi della sua arte, l'esperienza teatrale di Ejzenštejn e la decisiva influenza su di lui esercitata dall'alto magistero di Mejerchol'd. « Questa influenza — continua il Viazzi — si riferisce anche al linguaggio, alla grammatica e sintassi ejzenštejniane, non solo alla concezione generale dell'arte e ai suoi risultati. Il cinema di Ejzenštejn è l'*equivalente* dell'evoluzione di Mejerchol'd ». Sono affermazioni senza mezze misure; ma esse possono sembrare azzardate soltanto a chi non abbia un po' di dimestichezza con la storia del teatro russo d'avanguardia nella sua splendida stagione che abbraccia i primi trent'anni del secolo e che è stata appunto dominata dalla più fervida e complessa personalità di tutto il teatro moderno d'Europa.

Si può dire addirittura, e lo vedremo in maniera più particolareggiata, che quasi tutta la problematica artistica di Ejzenštejn trova le sue radici ed ha precedenti precisi negli interessi

---

[2] G. Viazzi: « Il problema dell'evoluzione di Eisenstein » in « Bianco e Nero », Roma, anno XI, n. 1, gennaio 1950.

stessi da cui era costantemente agitata l'ansia di rinnovamento così tipica in Mejerchol'd. Questo rapporto tra allievo e maestro — si badi bene — non sminuisce minimamente la portata dell'arte di Ejzenštejn; chè, anzi, quella che è stata la più comune e costante aspirazione delle due personalità — quella, cioè, di stabilire un'intima comunione tra spettacolo e spettatore — mentre è rimasta allo stadio di un perenne tormento per l'uomo di teatro, si è tradotta in realtà per l'artista di cinema. Mentre il primo, ogni esigenza del quale era subordinata ad un amore irriducibile per la macchina del teatro, per quanti sforzi facesse per ampliarla, liberarla di ogni orpello (quinte, fondali, sipario, ribalta) che potesse interferire con un contatto più diretto ed immediato tra la rappresentazione ed il pubblico, non riuscì mai ad eliminare del tutto la finzione scenica; il secondo, al contrario, trovò nel cinema il terreno ideale per un'adeguata applicazione del metodo del maestro.

Senza por mente al clima entusiastico di ricerche e di rinnovamento che si respirava negli ambienti, nelle scuole, nei collettivi artistico-teatrali di Pietrogrado e di Mosca negli anni che succedettero alla Rivoluzione di Ottobre, non è facile spiegare il significato e le ragioni dell'analogo e ancor più radicale rinnovamento che si veniva operando nell'ambito del cinema. Per un certo tempo determinate innovazioni, scaturite da esigenze squisitamente teatrali, venivano applicate indifferentemente al teatro e al cinema. Il debito che il cinema dovette riconoscere al teatro fu enorme, e certo di gran lunga superiore a quello dovuto da registi minori, quali Vladimir R. Gardin e Olga I. Preobrazenskaja, alle esperienze cinematografiche del periodo zarista o da Iakov A. Protazanov al cinema di gusto occidentale.

L'esempio di Mejerchol'd-Ejzenštejn è il più tipico, in quanto l'identità di interessi dei due registi ha portato ai risultati più validi sul piano dell'arte del film; ma non è il solo, come vedremo più avanti. Anzitutto ci preme la comparazione Mejerchol'd-Ejzenštein e stabilire fino a qual punto ciò che abitualmente viene attribuito alla leonardesca ansia di ricerca del secondo non sia altro che un retaggio del genio spesso misconosciuto (almeno da molti studiosi di cinema) dell'eccentrico regista teatrale.

Ogni biografo di Ejzenštejn sottolinea la parte che hanno

avuto nella di lui formazione lo studio di determinate discipline e l'interesse per determinate correnti artistiche. Si dice che un'insaziabile curiosità intellettuale lo portò allo studio della lingua giapponese e della cultura orientale in genere, che così venne penetrando il senso della scrittura ideogrammatica e le sottili sfumature dell'arcaico linguaggio del teatro sintetico Kabuki; che nell'ambito della cultura occidentale s'interessò particolarmente alla Commedia dell'Arte, che analizzò le manifestazioni e le tecniche degli spettacoli di più larga attrattiva popolare, dal circo al « music-hall » e al « Grand-Guignol ». Si sa anche che questi interessi e queste esperienze non rimasero estranei alla sua poetica: da essi trasse alcuni postulati che poi applicò alle teorie del « montaggio delle attrazioni » e del « cinema intellettuale ». Tutte insieme, tali indagini sui modi e le tecniche del teatro del passato e degli spettacoli di più facile accezione per le masse erano una conseguenza del convincimento che soltanto una tecnologia rinnovata su quegli schemi già collaudati fosse in grado di calamitare più larghi strati di pubblico verso le nuove ideologie del teatro (e quindi del cinema).

Ma gli intendimenti e le ansie di Ejzenštejn nulla aggiungevano di nuovo a quelli che erano già stati (o lo erano parallelamente) i programmi di Mejerchol'd. Fin dagli anni immediatamente successivi al suo distacco (1905) dal « Teatro d'Arte » di Stanislavskij, fin dalle sue prime regie al Teatro della Komissarževskaja, al « Mariinskij » e all'« Aleksandrinskij », Mejerchol'd era dominato dall'intento di stimolare la fantasia del pubblico in luogo di evocare la verità della vita ed elaborava i princìpi della stilizzazione del suo teatro « convenzionale » e « simbolico » (uslovnyi teatr) sulla base — oltre che del bidimensionalismo pittorico — dei procedimenti in uso nel teatro giapponese, dei canovacci della Commedia dell'Arte, degli spettacoli da baraccone. Fu dalla contaminazione di questi elementi che egli trasse ed accentuò il linguaggio plastico del suo teatro e lo allontanò sempre più dal naturalismo e dalla letteratura. Nelle sue pantomine ed arlecchinate, da « Šarf Kolombiny » (La sciarpa di Colombina) a « Arlekinchodataj svadeb » (Arlecchino sensale di matrimoni), rappresentate nel 1910 alla « Dom Intermedij » (Casa degli Intermezzi), resuscitò i ritmi convulsi della tecnica di recitazione della Commedia dell'Arte. Nello stesso stile tradusse, nel 1914, « Neznakomka » (La sconosciuta) di

Blok. Già aveva abolito il sipario e gli attori trascorrevano dal palcoscenico al proscenio e alla platea. Nella sua rivista « Liubov'k trem apel'sinam » (L'amore delle tre melarance), che iniziò le pubblicazioni nel 1914, andò proclamando la piena autonomia dal testo e la libertà d'iniziativa dell'attore saltimbanco. Ai procedimenti del linguaggio mimico-gestuale del « Kabuki » ricorse soprattutto, nel 1910, per la messa in scena del « Don Juan » di Molière; e furono ancora i giapponesi, che « conoscendo la natura del teatro convenzionale non temevano di recitare senza sipario e di far passare un *sentiero fiorito* attraverso la platea »[3], a suggerirgli più di un espediente atto a stimolare le capacità associative dello spettatore. Alle « attrazioni » del « Grand-Guignol » si accostò, la prima volta, nel 1909 per la rappresentazione di « De fire Diavler » (I quattro diavoli) di Herman Bang. Per la regia del lavoro di Frank Wedekind « Frühlings Erwachen, eine Kindertragödie » (1907) aveva portato nel teatro la tecnica del cinema, con espedienti di montaggio, di azioni parallele, di dettagli, più avanzati che nel cinema stesso di quell'epoca: il palcoscenico conteneva le scenografie per diciotto scene differenti (un letto, una sedia, un vigneto, ecc.) che un proiettore illuminava via via o alternativamente o parzialmente, per farne risaltare determinati dettagli, a seconda dello svolgimento delle azioni; a volte gli stessi dialoghi s'intersecavano convulsamente in due scene alternantisi in due angoli opposti del palcoscenico[4].

---

[3] Dal resoconto di una conferenza sull'« Ideologia e tecnologia nel teatro » tenuta da V. Mejerchol'd il 12 dicembre 1933 ed indirizzata ai dirigenti dei teatri di Mosca. E' stata riportata da « Sovetskoie iskusstvo » del 20-XII-1933 (traduz. italiana in « Rassegna sovietica », Roma, anno VIII, n. 3, maggio-giugno 1957). In essa il regista difendeva i princìpi su cui si era sempre fondato il suo teatro e ribadiva il concetto secondo cui, per rinnovare le tecniche teatrali, bisognava studiare l'arte del passato ed avvalersi soprattutto dell'esempio dei giapponesi.

[4] Possiamo ricordare, per semplice informazione, che Mejerchol'd svolse, qualche anno più tardi, anche una breve attività come regista cinematografico. Nel 1915 realizzò *Portret Doriana Greja* (Il ritratto di Dorian Gray), da Oscar Wilde, interpretando anche la parte di Henry Wotton, e nel 1916 *Sil'nyj čelovek* (L'uomo forte), da un dramma di Przybyszewskij. Dalle poche testimonianze che se ne hanno, sembra che tali esperienze lo avessero lasciato del tutto insoddisfatto, al punto da rifuggire da ogni altra occasione del genere. Comunque, nel 1927 accettò l'invito del regista Protazanov di interpretare la parte del governante crudele in *Belyj orël* (L'aquila bianca), film tratto da un racconto di Andrèev.

Era la fase ancora prerivoluzionaria del teatro di Mejerchol'd, ancora dominata da un'ansia incontrollata di rinnovamento e da una sempre più aperta avversione ai princìpi di Stanislavskij. Non si poteva ancora parlare scientificamente di « costruttivismo » e la tecnica degli attori ubbidiva ad un disegno di arabesco piuttosto che al vero e proprio sistema « biomeccanico ». Ma molte premesse del metodo che Mejerchol'd, dietro una più forte spinta ideologica, stabilirà dopo la proclamazione dell'« Ottobre Teatrale » (Teatral'nyi Oktjabr'), erano già tracciate. Una trafila analoga, benchè sotto l'influenza diretta del metodo costruttivistico del suo maestro, dovevano subire le esperienze di Ejzenštejn — dal « teatro acrobatico » all'« agit-guignol » e alle pretese realistiche di « Protivogazy » (Maschere antigas) — prima che il suo indirizzo artistico trovasse miglior sistemazione.

L'incontro diretto di Ejzenštejn con Mejerchol'd, in rapporto di allievo con maestro, avvenne nel 1921, all'epoca del « GVYRM » (Gosudarstvenuye Vysšie Režisserskie Masterskie: Laboratorio registico statale superiore). Fu proprio in quella scuola che Mejerchol'd attuò sistematicamente le teorie del manifesto marinettiano del 1915 sul « teatro sintetico » e le sviluppò in direzione costruttivistica per arrivare ad una totale meccanizzazione sia della scena sia della recitazione. Modelli costanti degli allievi della scuola (fra i quali era anche Grigorij Aleksandrov) dovevano essere gli spettacoli del circo e del « music-hall » e, per gli attori, l'assoluto autocontrollo di ogni tendine del corpo caratteristico dei ginnasti, degli equilibristi, dei giocolieri, dei saltimbanchi, dei clowns, come delle maschere della Commedia dell'Arte. L'attore doveva spersonalizzarsi ed acquistare un sistema rigoroso di salti e piroette, di finte e schermaglie. Doveva ridursi alla stessa stregua dei nudi e geometrici attrezzi di scena, che il regista poi coordinava e montava ubbidendo soltanto alle sue particolari intuizioni. Queste ultime, a loro volta, erano rivolte a rappresentare quel tanto di indispensabile, ed il più possibile attraente, per porre lo spettatore nella condizione emozionale più adatta all'accezione di quella tesi ideologica che era l'unica e reale finalità della rappresentazione. Rappresentazione di idee, insomma, piuttosto che organica enunciazione di fatti. Mejerchol'd dirà più tardi: « In scena potete fare quello che volete, ma dovete tendere costantemente l'orec-

chio allo stato d'animo del pubblico, dovete costantemente sapere a chi vi state rivolgendo, dovete incessantemente guidare »; e ancora, a proposito dell'attore, che esso deve « mobilitare tutti i mezzi a sua disposizione e indirizzarli e dirigerli verso lo spettatore, affinchè le idee fondamentali dello spettacolo possano giungere fino al pubblico » [5]. Evidenti sono le concomitanze con il principio di Ejzenštejn secondo cui « bisogna realizzare una serie di immagini composte in modo tale che esse provochino un movimento affettivo e che suscitino, a loro volta, una serie di idee » [6].

In seguito, Mejerchol'd ed Ejzenštejn opereranno ciascuno per proprio conto, e ciascuno elaborerà e svilupperà i princìpi del costruttivismo, con l'identico intento di perfezionarli, di renderli più accessibili alla massa del pubblico (ciò che soltanto al regista di cinema toccherà di realizzare pienamente). Mejerchol'd imporrà, fino all'estremo del rigore, il metodo costruttivistico e « biomeccanico » alle sue regie del 1922 per « Le Cocu magnifique » di Crommelynck e per « Smert' Tarelkina » (La morte di Tarelkin) di Suchovo-Kobylin: la supremazia del movimento dominava incontrastata sul palcoscenico spogliato del sipario, della ribalta, delle quinte, fino ai mattoni del muro perimetrale del teatro; vi erano soltanto una rozza impalcatura ed un trampolino su cui gli attori eseguivano trucchi, piroette, acrobazie. Nelle prime grandi regie al « TIM » (Teatr imeni Mejerchol'da) applicava anche al costruttivismo espedienti propri del cinema: in « Les » (La foresta) di Ostrovskij, trentatre scenette si succedevano a ritmo frenetico come sequenze filmiche; in « D. E. » (Daës Evropu: Trust Europa) — contaminazione di testi di Erenburg, Kellermann e Upton Sinclair — per favorire i numerosi e repentini cambiamenti di scena introdusse il sistema dei « murs mobiles » ed i titoli degli episodi, come didascalie cinematografiche, venivano proiettati attraverso diapositive su un grande schermo sospeso sul palcoscenico; in « Učitel' Bubus » (Il maestro Bubus) di Fajko i titoli, invece che dallo schermo, venivano trasmessi da grandi insegne luminose.

---

[5] V. MEJERCHOL'D, cit.

[6] S. M. EISENSTEIN: « Les principes du nouveau cinéma russe » in « La Revue du Cinéma », Paris, 9-IV-1930 (testo della conferenza tenuta alla Sorbona il 17 febbraio 1930).

Così, il metodo costruttivistico andava perdendo la rigidità iniziale a vantaggio di una più ricca invenzione scenica per cui gli oggetti venivano investiti di un valore plastico sempre maggiore. Anche la recitazione « biomeccanica » acquistava nuove modulazioni: nel citato « Učitel' Bubus », che è del 1925, Mejerchol'd introdusse il procedimento della « predigra » (prerecitazione), per cui lunghe pause tra i dialoghi, riempite di pantomime e impetrazioni, dovevano preparare l'attore alla situazione successiva e più ancora il pubblico a meglio percepire il seguito dell'azione; inoltre, elaborò un sistema di tipizzazione (le « maschere ritmiche ») per cui « l'essenza di ciascun carattere era rivelata da ritmi individuali del parlare, muoversi e gestire, che suggerivano la maschera sociale, la natura, la psicologia del personaggio » [7]. In un'altra regia dello stesso anno, per « Mandat » (Il mandato) di Nikolàj Erdman, Mejerchol'd assegnò ad ogni carattere una caricatura come « leitmotiv » e buona parte della sostanza dello spettacolo si fondava proprio sui contrasti e le incongruità che determinavano le varie pose degli attori. L'intellettualismo di Mejerchol'd doveva toccare l'apogeo con « Revizor » (Il revisore) di Gogol', riconosciuto come il capolavoro della regia teatrale sovietica: in esso il costruttivismo ed un allucinante simbolismo si fondevano con reminiscenze del cinema americano, da quello comico di Buster Keaton e Charlie Chaplin a quello delle regie di James Cruze [8]: « un semicerchio di mogano con quindici porte cingeva il palcoscenico: dalla porta centrale usciva per i diversi episodi una piattaforma con gli attori e gli attrezzi già pronti: veri e propri *primi piani,* mentre erano *campi totali* le scene in cui da tutte le porte uscivano gli impiegati a recar doni al protagonista, o quella della grandiosa quadriglia; un velario annunziava l'arrivo del vero revisore; al cadere del velario manichini di argilla sostituivano gli attori irrigiditi ... » [9].

Se si pensi che « Revizor » di Mejerchol'd è del 1926 e che

---

[7] Nikolai A. Gorchakov: « The Theater in Soviet Russia », Columbia University Press, New York, 1957, pagg. 210-211.

[8] Mejerchol'd considerava J. Cruze il più geniale regista del cinema americano. Ne ammirava soprattutto le doti di fantasiosa improvvisazione e lo spiccato gusto satirico espressi, in modo particolare, nei film: *One Glorious Day* (1922), *Hollywood* (1923) e *Beggar on Horseback* (Castelli in aria, 1925).

[9] A. M. Ripellino: voce « Mejerchol'd » dell'« Enciclopedia dello Spettacolo » (vol. VII), Ed. Le Maschere, Roma, 1960.

Oktjabr (Ottobre), in cui Ejzenštejn profuse i princìpi del « cinema intellettuale », è del 1927, non è difficile accorgersi della concomitanza di interessi nei due autori o, meglio, della dipendenza del secondo dal primo. Ma sarà bene riguardare, alla luce del metodo mejerchol'diano, anche il cammino di Ejzenštejn dal suo lavoro in collaborazione con Valerij Smyšljaev per la regia teatrale di « Meksikanec » (Il Messicano) a *Staroe i novoe* (Il vecchio e il nuovo). Staccatosi da Mejerchol'd nel 1921 [10], Ejzenštejn entrò nel Collettivo del « Proletkul't » in qualità di scenografo, costumista e assistente-regista. Il « Proletkul't » era un teatrino-arena che, come quello preconizzato da Mejerchol'd, si prestava a tutte le moderne risorse meccaniche. La sua partecipazione alla regia di « Meksikanec » si limitò al suggerimento di far svolgere l'incontro di pugilato con cui doveva concludersi il dramma, ricavato da un racconto di Jack London, in un ring situato al centro della platea, al fine di rendere partecipe alla vicenda, e addirittura elemento inscindibile da essa, ogni singolo spettatore alla rappresentazione. Collaborò, quindi, come scenografo e costumista alle regie di V. Tikhonovich per « Car' Golod » (Re Fame) di Andrèev e per « Macbeth » ricollegandosi al vecchio teatro bidimensionale di Mejerchol'd, per cui il disegno dei costumi doveva armonizzarsi in un tutto unico con gli sfondi pittorici. Per la sua prima regia — « Mudréc » (Il saggio), dalla commedia di Ostrovskij « Na vsjakogo mudrecà dovol'no prostoty » (Anche il più saggio ci casca), messo in scena nel marzo 1923 — stipula, con la collaborazione dell'attore Aleksandrov, il programma del « teatro acrobatico », che altro non era se non il principio costruttivistico e « biomeccanico » mutuato direttamente e unicamente dagli spettacoli del circo e dalla tecnica dei clowns e degli acrobati. La rappresentazione si risolse in una sequela di frenetici esercizi ginnici e di equilibrismo, ognuno dei quali doveva assolvere ad una precisa funzione espressiva in rapporto con l'insieme e con la tesi ideologica adombrata dal testo. « Lo studio degli ideogrammi giapponesi influì sull'ordito dello spettacolo: ognuna di queste *unità molecolari del teatro* serviva ad

[10] Secondo M. Seton (op. cit.), Ejzenštejn nel 1922 avrebbe ancora lavorato, in qualità di scenografo, a fianco di Mejerchol'd per un progetto d'allestimento di « Heartbreak House » di G. B. Shaw.

esprimere, come il segno d'una scrittura figurata, un passaggio o una situazione dell'intreccio »[11]. In coincidenza con la data di prima rappresentazione della commedia, Ejzenštejn lanciava sulla rivista « LEF » (palestra letteraria dei costruttivisti) le sue teorie relative al « montaggio delle attrazioni », da applicarsi indifferentemente al teatro e al cinema. Intesa semplicemente come « mezzo » per « rendere percettibili le finali conclusioni ideologiche », l'« attrazione » doveva essere « ogni momento aggressivo del teatro, vale a dire ogni elemento di esso che conduce ad accendere nello spettatore quei sentimenti o quella psicologia che influenzano la sua esperienza, ogni elemento che possa essere verificato e matematicamente calcolato per produrre certe reazioni emotive in precisa relazione con il tutto »; ed essa poteva essere procurata e trovata indifferentemente « in un colpo di timpano così come nel soliloquio di Romeo, nello sgabello per terra non meno che nel cannone sparato sopra le teste degli spettatori »[12]: tutti mezzi astratti — ma di forte suggestione sensoria e psicologica — da ridursi in concreto in qualche modo.

Non è difficile avvertire che le medesime aspirazioni erano alla base dell'ideologia di Mejerchol'd, benchè quest'ultimo tendesse a realizzarle con mezzi meno rudimentali e schematici. Tuttavia, sarà ancora Mejerchol'd che, qualche anno più tardi (1931), si servirà dei mezzi più conseguenti per tradurre « teatralmente » gli schemi del « montaggio delle attrazioni » nelle scene finali del dramma di Vsevolod Višnevskij « Poslednij i rešitel'nyi » (L'ultimo e decisivo), in cui un gruppo di marinai, appostato sul proscenio, sparava con una mitragliatrice sopra le teste degli spettatori in direzione della balconata, dove si supponeva fossero i fascisti e di dove provenivano salve di cannone e rulli di tamburi; i marinai cadevano uccisi uno dopo l'altro, finchè l'ultimo superstite prima di spirare scriveva col gesso su un muro « 162.000.000 — 27 » (la popolazione dell'U.R.S.S. in quel tempo meno i ventisette marinai uccisi) e

---

[11] A. M. Ripellino: « Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia », Ed. Einaudi, Torino, 1959, pag. 157.

[12] S. M. Ejzenštejn: « Montazh atraktsionov » (Il montaggio delle attrazioni) in « LEF », Moskva, n. 3, 1923 (traduz. italiana in « Cinema », nuova serie, Milano, anno II, n. 10, 15 marzo 1949).

sparava su una radio che trasmetteva un « fox-trot » fra le macerie.

Ejzenštejn, invece, in un primo tempo, andava cercando e trovava i motivi di « attrazione » nelle sfere più impensate. Per la messa in scena dell'« agit-guignol » di Sergej Tret'jakòv « Slyšis', Moskvà? » (Pronto, Mosca?) rimaneggiò i motivi più sensazionali del « Grand-Guignol » francese, certo che l'elemento terrificante e macabro di quel repertorio popolare fosse in grado di costituire un elemento d'attrazione quanto mai efficace. Fallito l'esperimento (il pubblico rimaneva soggiogato dal gioco calcolato degli effetti, ma la tematica sociale ne finiva soffocata), adottò un sistema diametralmente opposto, che gli era suggerito da un regista eccentrico del periodo prerivoluzionario, Nikolàj Evrèinov, ora rivalutato dal gruppo di « LEF ». Evrèinov sosteneva la « teatralizzazione della vita » come precipuo dovere del regista del futuro. Dunque Ejzenštejn pensava che bastasse trasferire la finzione del palcoscenico in un ambiente reale per caricare al massimo grado la spinta sentimentale del pubblico. Con rinnovato fervore fece scrivere a Tret'jakòv un nuovo dramma, « Protivogazy » (Maschere antigas), e lo mise in scena in un reparto del Gasometro centrale di Mosca, fra le complicate strutture adatte allo scopo cui era destinato. Il contrasto stridente fra ambiente reale e finzione drammatica produsse sugli spettatori un effetto contrario a quello desiderato: l'artificio dell'« attrazione » non si fuse, nè poteva fondersi, con la plasticità dell'ambiente. Ad Ejzenštejn, che non era uomo di teatro e che anzi pareva servirsi di esso e nel contempo distruggerne l'essenza, cioè la « teatralità » (qui, ripetiamo, sta l'unico sostanziale divario del maestro), il fallimento di « Protivogazy » servì per rompere definitivamente ogni rapporto materiale con il teatro. Ciò che non significò assolutamente la rottura con il suo metodo: le prime regie cinematografiche di Ejzenštejn, e quella del *Potemkin* in particolare, costituiscono l'applicazione più funzionale del costruttivismo teatrale e dimostrarono la validità estetica del metodo stesso.

Stačka (Sciopero, 1924) sarà definito dal regista stesso « un esempio d'infantile estremismo di sinistra »; ma può comunque illuminare sulla coerenza degli intendimenti di Ejzenštejn. Il film, in definitiva, ed a parte i funambulismi di « Mudréc », e poco più che un'antologia di tutti gli espedienti già adottati

nelle regie teatrali: dal grottesco del « teatro acrobatico » alle anatomie sanguinolente dell'« agit-guignol ». Ci sono le maschere clownesche del padrone della fabbrica e dei poliziotti-spie che si chiamano Gorilla, Volpe, Gufo, Bulldog[13]; c'è la nota sequenza culminante del massacro degli operai che si alterna in montaggio con la macellazione del toro ripresa nei dettagli più disgustosi; ci sono le scene di letizia e di gioiosità festosa esasperate all'estremo, alle quali succedono improvvisamente scene di violenza e di crudeltà insistite al limite della sopportazione; c'è una tipizzazione assoluta dell'interprete che fa parte della massa o la rappresenta, lo stato d'animo che estrinseca è univoco e, quando lo muta, lo fa radicalmente e sempre attraverso il feticcio del dettaglio plastico: nulla accade nell'immagine, ma tutto nella costruzione di esse, nella loro giustapposizione.

Dopo questa presa di contatto con la « macchina » del cinema, soltanto nel *Potemkin* Ejzenštejn riuscirà ad uniformare il metodo, a selezionare il materiale d'attrazione, a circoscriverlo entro la sfera degli avvenimenti reali datigli da rappresentare, a superare, insomma, i limiti di una ricerca scientica da laboratorio eccentrico; che è come dire superare quello che in Mejerchol'd, il quale toglieva al teatro la supremazia della parola, si risolveva inevitabilmente in formalismo. Anche la costruzione del *Potemkin* è premeditata, in quanto ubbidisce ad uno schema di determinate componenti drammatiche convogliate ad un fine preordinato; ma è organizzata uniformemente su dati realistici ossequienti al contesto della vicenda, entro la quale, e mai al di fuori di essa, sono ricercati e ottenuti i motivi d'attrazione. La stessa recitazione, se cede qualche volta al grottesco (nel disegno della vigliaccheria del pope e degli ufficiali durante la rivolta sulla corazzata), lo fa con discreta misura. Ciò non toglie, però, che essa rispetti dal principio alla fine i fondamenti della « biomeccanica », i quali rifiutano ogni sfumatura nei caratteri: i « tipi », facciano o meno parte della massa, esprimono sempre sentimenti estremi e definiti senza alcuna mediazione[14].

---

[13] « In *Sciopero* — dirà Ejzenštejn stesso — si conservava rigorosamente l'iconografia tradizionale della Commedia dell'Arte ». Cfr. M. SETON, op. cit. (Appendice I: Estratti di lezioni di Eisenstein all'Istituto di Cinematografia, nell'autunno del 1934).

[14] I « tipi » nel *Potemkin* — anche secondo Ejzenštejn — « mettono in evidenza una connessione diretta fra il teatro e il cinema, e fra il Teatro della Maschera (la Commedia dell'Arte) e la *tipizzazione* ». Cfr. M. SETON, op. cit. (appendice cit.).

Non faremo qui un'analisi specifica della struttura del *Potemkin* per fornire la dimostrazione dell'impiego coerente del metodo costruttivistico in direzione realistica [15]. Ci preme, piuttosto, rilevare, in armonia con la nostra tesi, che l'esperienza del *Potemkin* non ha rappresentato un punto d'arrivo nella carriera artistica di Ejzenštejn, bensì un momento particolare del processo evolutivo che egli andava subendo in direzione parallela a quello di Mejerchol'd. Soltanto in questo modo si può spiegare il passo falso di Ejzenštejn nel « cinema intellettuale » di *Oktjabr*, con tutto l'arruffato simbolismo che esso comportava, dopo la straordinaria prova di compostezza stilistica offerta con il *Potemkin*. Ma il regista che con *Stačka* aveva trasferito nel cinema l'esperienza di « Slyšis', Moskvà? » e con *Bronenosez Potemkin* aveva applicato i tentativi realistici di « Protivogazy » al mezzo espressivo cui erano naturalmente destinati, supponeva di trovarsi in una posizione retrograda rispetto al « momento » del l'evoluzione di Mejerchol'd. All'epoca (1927) della progettazione di *Oktjabr*, sul palcoscenico del « TIM » si andava replicando, fra l'ammirazione degli intellettuali di « LEF », l'iperbolico spettacolo — più sopra menzionato — della messa in scena di « Revizor », sovraccarico di espedienti meccanici tesi a significazioni simbolico-ideologiche. Per rimettersi al passo, Ejzenštejn traccia il programma per « un film puramente intellettuale, libero dai limiti tradizionali, che scopre forme dirette per le idee, i sistemi, i concetti, senza dover ricorrere a transizioni e parafrasi ... Mentre il film convenzionale dirige le *emozioni*, questo offre la possibilità d'incoraggiare e dirigere anche l'intero *processo del pensiero* » [16]. Nei suoi risultati, il film, benchè ricco di valori visivi e non privo di momenti (i più contenuti) di una reale comunicazione emotiva, apparve soffocato da una congerie di simbolismi e di astruse bizzarrie, tutte di chiaro stampo costruttivistico, e più che mai alla maniera teatrale (basti l'esempio della sequenza in cui Kerenskij sale, ripetendo sempre i medesimi gradini, la scalinata del Palazzo d'Inverno: l'effetto è quello di un balletto « biomeccanico »).

---

[15] Per un'analisi del genere può essere utile la consultazione di J. MITRY, op. cit.

[16] S. M. EJZENŠTEJN: « Perspektivy » (Prospettive) in « Iskusstvo », Moskva, n. 1-2, 1929 (traduz. inglese: « A dialectic approach to film form » in « Film Form », D. Dobson, London, 1949).

Il film successivo, *Staroe i novoe*, subisce ancora il peso di una programmatica impostazione intellettualistica, contenuta però in un progressione di soluzioni dialettiche che rimanda alla struttura del *Potemkin*. Si avverte la costruzione meccanica dell'iperbole simbolica (l'isba segata a metà nella scena della divisione di proprietà), il grottesco sfrenato nel disegno delle figure negative (la coppia dei proprietari terrieri), il gusto per la satira manifesta (gli ingranaggi della burocrazia), il rifiuto di ogni concreto processo pscologico nei personaggi, la tendenza a caricare di significato il virtuosismo quasi astratto (la sequenza della scrematrice): tutti elementi mutuati dall'esperienza di *Oktjabr*. Ma si avverte anche l'esigenza di convogliarne la forza d'attrazione immediata verso una soluzione unitaria di più reale accezione ideologica, che è semplicemente la soluzione dei contrasti tra i vecchi e i nuovi metodi agricoli, tra la diffidenza iniziale per questi ultimi e una progressiva fiducia. Tale elaborazione di montaggio Ejzenštejn dichiarò di averla mutuata dal « Kabuki », che aveva dato alcune rappresentazioni a Mosca nell'estate del 1928: « Il metodo del teatro Kabuki divenne la base per il montaggio di *Staroe i novoe*. Il montaggio *sulla dominante*: cioè la combinazione di inquadrature secondo le loro indicazioni dominanti ... Invece di una *aristocrazia* di dominanti individualistiche instaurammo un metodo di *democratica* uguaglianza di diritti per tutte le suggestioni o stimoli, considerandoli come un sommario, un complesso » [17]. La somma di indirizzi e di contaminazioni denunciata dal film stabiliva ancora una volta la sua natura sperimentale, la sua dipendenza da metodi costruttivistici più complessi ed elaborati, ma proprio per questo più restii ad una sistemazione formale.

L'esperienza di *Staroe i novoe* lasciava adito alle più disparate previsioni circa l'ulteriore sviluppo del metodo ejzenštejniano. Ma dieci anni di silenzio nell'attività del regista, dieci anni durante i quali non gli fu concesso di portare a termine alcun film, non ci consentono una soddisfacente disamina dei momenti successivi dell'evoluzione di Ejzenštejn, quelli che lo fecero approdare alle esperienze di *Aleksandr Nevskij* (1938) e

---

[17] S. M. EJZENŠTEJN: « Kino cetyrekh izmerenii » (Il cinema delle quattro dimensioni) in « Kino », Moskva, 27-VIII-1929 (traduz. inglese: « The filmic fourth dimension » in « Film Form », cit.).

di *Ivan Groznij* (1943-45). Il Viazzi sostiene che anche le successive evoluzioni di Mejerchol'd e di Ejzenštein sono « assolutamente identiche »: « La concezione teorica di entrambi diviene sempre più realizzazione ideologica ... » ed entrambi « cercano di svilupparsi sulla via del realismo, Mejerchol'd mettendo in scena Tret'jakòv, Sel'vinskij e Bezymenskij; Ejzenštejn realizzando *Bejin lug* »; poi, « al punto estremo della loro crisi ... risolvono i loro problemi ... sulla base di un nuovo tentativo di realismo, cercato attraverso lo sfarzo, la grandiosità, gli elementi figurativi più tipici, maestosi, evidenti. *Aleksandr Nevskij* è l'*equivalente* della mejerchol'diana messa in scena di « Mascherata » di Lèrmontov al Teatro Pusckin di Leningrado (1938) » [18]. Può essere una tesi sostenibile. Ma il Viazzi trascura di considerare per quanta parte questa parallela evoluzione abbia avuto germinazione spontanea, sia pure dietro la spinta di circostanze storiche, e quanto essa sia stata determinata da un compromesso, più o meno insostenibile, con l'indirizzo verso un programmatico « realismo socialista » imposto intorno al 1932, dalle alte sfere politiche, a tutta la produzione « artistica » dell'U.R.S.S.

Un'analisi di questo genere, sia essa possibile o meno, non rientra nel nostro programma, oltre tutto perchè esula da quel periodo di tempo che ci preme considerare per stabilire l'ampiezza del debito che il cinema sovietico, per la formulazione di alcuni princìpi di linguaggio, dovette riconoscere ad alcune eminenti figure del mondo teatrale di allora ed ai fermenti di radicale rinnovamento delle tecniche della rappresentazione scenica che intorno ad esse si registravano. Che tanto grande, e tale da influire sostanzialmente sulla natura stessa del suo linguaggio, sia stata l'influenza del teatro sull'opera creativa di Ejzenštejn, cioè della più illustre personalità di tutto il cinema sovietico, è già una considerazione da non sottovalutare in ogni analisi obiettiva dei film di questo regista. Ma non va dimenticato che una simile influenza ha abbracciato un gruppo anche più vasto di personalità che hanno contribuito a dare un indirizzo del tutto nuovo al cinema dell'U.R.S.S. degli anni venti.

Spesso c'è chi riconosce in Dziga Vertov il « padre » della cinematografia sovietica e il primo « inventore » delle nuove teo-

---

[18] G. VIAZZI, cit.

rie sul montaggio filmico, poi meglio sistemate da Kulešov, Ejzenštejn, Pudovkin. Sono qualifiche che gli possono essere attribuite con molta cautela; si tenga conto, comunque, che i suoi interessi si limitavano all'ambito del film documentario e che egli, anzi, auspicava la morte del film a soggetto. Dziga Vertov era semplicemente un tecnico, un cine-operatore di attualità che curava personalmente il montaggio del materiale che andava registrando sul fronte della Rivoluzione con la sua macchina da presa. I suoi intendimenti, allorchè nel 1922-23 curava la messa a punto dei cinegiornali *Kinopravda* (Cineverità), erano limitati ad una rappresentazione il più possibile obiettiva della realtà quotidiana. La sua concezione convenzionale mutò radicalmente soltanto dopo l'incontro con il gruppo d'avanguardia di « LEF » (Levyj front iskusstv: Fronte di sinistra delle arti), fondato da Majakovskij, di cui già facevano parte poeti cubofuturisti e fautori del costruttivismo tra cui lo stesso Ejzenštejn. Vertov aderì entusiasticamente al movimento e fu proprio dietro la spinta di esso e sull'esempio del marinettiano « Manifesto della cinematografia futurista » che formulò il bizzarro e sopravvalutato programma del « Kinoglaz » (Cineocchio), di cui non può sfuggire il principio prettamente costruttivistico, benchè poi interpretato ed applicato piuttosto confusamente dal suo stesso fautore. L'influenza su Dziga Vertov di un procedimento formale nato da esigenze teatrali è stata, quindi, soltanto indiretta; ma essa è comunque indicativa di quel clima dal quale non è quasi mai possibile prescindere per intendere la natura dei princìpi formali da cui si è sviluppato il migliore cinema sovietico.

Pressochè contemporanea a quella del Laboratorio di Mejerchol'd e del gruppo di « LEF » fu la nascita di un'altra palestra, d'indirizzo chiaramente teatrale, che poi sfociò, per naturale destinazione, nel cinema. Si tratta della « FEKS » (Fabrika ekscentríčeskogo aktëra: Fabbrica dell'attore eccentrico), fondata il 9 luglio 1922 dalla coppia di inseparabili registi Grigorij M. Kòzincov e Leonid Trauberg, con la partecipazione di Sergéj Jutkevič, di Nikolàj Foregger, già allievo di Mejerchol'd, e del critico d'arte Georgij Kryžickij. L'istituzione dello Studio drammatico era stata auspicata già nell'anno precedente, allorchè lo stesso gruppo di teatranti aveva tracciato nell'almanacco « Ekscentrizm » (Eccentrismo) le linee principali del suo programma.

Si voleva, in breve, che la tecnica del nuovo teatro venisse ricercata nel « music-hall », nel circo, nel « café-chantant », negli incontri di boxe, oltre che nel cinema stesso, e che l'attore, « movimento meccanizzato », sostituisse ai coturni i pattini a rotelle ed alla maschera « un naso che si accende »: « Le gobbe che spuntano d'improvviso, le pance che si gonfiano, le parrucche rossicce che si rizzano sulla testa dei clowns sono il fondamento del moderno costume scenico »[19].

I punti di contatto con il metodo di Mejerchol'd non erano pochi; ma nemmeno le differenze: la più notevole era che la « FEKS » intendeva affermare la sovranità dell'attore nella rappresentazione. In ciò si avvertiva l'influenza di Evrèinov, che ugualmente era stato il primo, negli anni precedenti la Rivoluzione, ad elevare a dignità d'arte teatrale basse forme di divertimento. Non poche erano, poi, le contaminazioni apportate dalle esperienze personali di Foregger, che adottava i princìpi della « biomeccanica » per la sua teoria della « gesticolazione industriale », poi applicata estremisticamente nel « teatro elettrico »[20]. Infine, la « FEKS » si proponeva di svilupparsi unicamente nel genere grottesco e nella satira sfrenata.

Kòzincov e Trauberg diedero la pratica dimostrazione delle loro affastellate teorie in due successivi spettacoli messi in scena al teatrino del « Proletkul't »: « Ženit'ba » (Il matrimonio), che del testo di Gogol' conservava ben poco, e « Vneštorg na Ejfelevoj bašne » (Il Commissariato per il commercio estero sulla torre Eiffel). Erano rappresentazioni che non ponevano limiti ad gioco più sfrenato della fantasia ed agli accostamenti più bizzarri: il poliziotto Nat Pinkerton dava una caccia accanita a Charlot, mentre sul palcoscenico si avvicendavano canzonettisti di « café-chantant » ed esibizioni di « charleston »; numeri di giocoleria e di trasformismo venivano interrotti dalle uscite de' clowns, uno dei quali impersonava il fisico Einstein. Le finalità più evidenti erano quelle di esaltare l'americanismo e la civiltà meccanizzata. Due anni più tardi (1924) i metodi della « FEKS », unitamente ai suoi presupposti tematici, verranno convogliati di peso nel cinema, non senza contribuire ad evolverne la tecnica

---

19 Da un brano dell'almanacco « Ekscentrizm » riportato da A. M. RIPELLINO, op. cit., pag. 151.

20 Cfr. A. M. RIPELLINO, op. cit.

attraverso procedimenti formali che non ponevano alcun limite al barocchismo effettistico dell'immagine ed ai virtuosismi del montaggio.

In un primo momento, i sistemi e gli intendimenti della « FEKS » vennero adottati persino da Lev Kulešòv, che fino ad allora si era limitato a studiare, nel suo « Laboratorio sperimentale », il trattamento scientifico del materiale cinematografico, rimanendo ai margini della rivoluzione teatrale. *Neobyčàjnye priključenija mistera Vesta v strané bol'ševikòv* (Le straordinarie avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi, 1924) di Kulešòv, da uno spunto del poeta futurista Nikolàj Asèev, combinava nella maniera più gustosa i paradossi eccentrici della « FEKS ». Contemporaneamente, Kòzincov e Trauberg realizzavano qualcosa di simile con *Pochoždenija Oktjabriny* (Le avventure di Ottobrina), dove, fra trucchi eccentrici di ogni genere, una ragazzina, generata dalla Rivoluzione, sventa il tentativo di un gruppo di nuovi borghesi di svaligiare la banca di Stato. I film successivi della coppia — *Miška protiv Judenica!* (Miška contro Judenica!, 1925) e *Cortogo koleso* (la ruota del diavolo, 1926) — portarono gradatamente all'eccesso formalistico di *Sinel* (Il cappotto, 1926), dal racconto di Gogol', dove l'invenzione dei trucchi scenici, pur forzatamente circoscritta nell'ambito della vicenda rappresentata, era portata alle estreme conseguenze, e così la stilizzazione della recitazione, per cui non vi era stato d'animo o psicologia di personaggio che non fosse suggerito unicamente dai dati figurativi o contrappuntistici dell'immagine. La tendenza « FEKS » parve concludersi, nei suoi due principali fautori, con *Novyj Vavilon* (La nuova Babilonia, 1929), film ambientato a Parigi all'epoca della Comune e recitato con movenze di balletto surreale. I programmi del « realismo socialista » contennero, in seguito, l'intellettualismo di Kòzincov e Trauberg nei limiti di una spiccata attenzione ai valori plastici dell'inquadratura. Ma in un recente film di Kòzincov, *Don Kihot* (Don Chisciotte, 1956), la vecchia tendenza a valorizzare tutti gli elementi decorativi della scena e ad indirizzarli, con la recitazione, verso significati parodistici o burleschi, è riaffiorata almeno nella squisita sequenza della beffa a corte.

I princìpi della « FEKS », opportunamente rimanipolati e svuotati degli eccessi di carattere astrattista, influenzarono più

di quanto sia facile supporre un determinato strato della cinematografia sovietica. Alludiamo ad un genere minore, di contenuto burlesco e caricaturale, che, pur riscuotendo larghi consensi in patria, ebbe scarsa diffusione fuori dei confini dell'U.R.S.S. in quanto parodiava un comportamento sociale o un'attitudine borghese, propri del costume interno del paese, senza troppo badare alle sottigliezze di ordine tecnico. Grigorij Aleksandrov è stato il solo a conferire la maggiore dignità di espressione a questo genere nelle sue estrose e spregiudicate commedie musicali, da *Veselye rebiata* (Ragazzi allegri - Tutto il mondo ride, 1934) a *Svetlyi put* (Chiaro cammino, 1940).

Altre più o meno eminenti personalità del primo cinema sovietico sono rimaste necessariamente fuori dalla nostra disamina. Non abbiamo preso in considerazione la figura di Vsevolod I. Pudovkin; nè con lui quelle di altri registi (Boris V. Barnet, Abram A. Room) ugualmente formatisi al « Laboratorio sperimentale » di Kulešòv. Nemmeno abbiamo accennato all'attività di Friedrich Ermler, fondatore, nel 1924, assieme ad Aleksandrov, del « KEM » (Kino ešperimentalnoe mašterštvo: Cinestudio sperimentale), del quale fece parte anche il menzionato Jutkevič, dopo essersi distaccato dalla « FEEKS ». Il Laboratorio di Kulešòv ed il « KEM » furono le uniche due scuole artistiche ad indirizzo esclusivamente cinematografico. Entrambe intendevano opporsi alla voga degli eccentrismi teatrali studiando nuove tecniche narrative senza perdere di vista una concezione figurativa più tradizionale, e quindi vincolata alle migliori esperienze della cinematografia pre-rivoluzionaria; ma, mentre Kulešòv ed i suoi allievi indirizzavano prevalentemente le loro ricerche alle maniere dell'espressione formale, le ricerche del « KEM » si orientavano in direzione di quel realismo psicologico che doveva improntare di sè tutto il cinema sovietico dei due decenni successivi ed oltre. I vincoli con la tradizione significavano, oltre tutto, che, per quanto concerneva la recitazione, ai metodi della « biomeccanica » e delle analoghe forme eccentriche, si dovevano opporre i princìpi introspettivi del sistema di Stanislavskij, per ricreare anche nel film il legame personale ed affettivo tra l'attore e il personaggio.

Senza dubbio, anche gli apporti di queste ultime scuole non sono stati indifferenti agli sviluppi espressivi del cinema sovie-

tico; ma nemmeno essi possono essere riguardati facendo astrazione da vincoli di reciproche influenze con gli altri metodi più sopra accennati. Rimane per certo, comunque, che fu una nuova concezione della « teatralità » — il cui processo di sviluppo, iniziatosi, per esigenze analoghe di affermare una sempre maggiore indipendenza del regista dal testo e dalla tradizione naturalistica, ad opera di Tairov e di Mejerchol'd, fu portato da quest'ultimo alle estreme conseguenze formalistiche proprio negli anni successivi alla Rivoluzione di Ottobre — ad aprire una strada altrettanto nuova e rivoluzionaria al cinema sovietico ed a porlo almeno per un decennio all'avanguardia e all'attenzione del mondo sia per ciò che riguarda le molteplici formulazioni teoriche sia per la loro pratica sistemazione.

Secondo rapporto sulle cose d'Argentina

di GIULIO CESARE CASTELLO

Sottolineai l'anno scorso il carattere simpaticamente caotico e dispersivo che mi aveva colpito nel Festival di Mar del Plata. A distanza di dieci mesi (quest'anno la manifestazione si è svolta non più in marzo, ma in luglio, cioè in piena stagione canicolare: si fa per dire, chè alla umida calura di Buenos Aires faceva riscontro a Mar del Plata un clima assai variabile, ora caldo ora fin troppo fresco), a distanza di dieci mesi, dicevo, ho trovato la situazione assai cambiata. I responsabili del Festival (che continua a mobilitare tutte le categorie professionali: quest'anno era di turno, come presidente, Atilio Mentasti, cioè « il produttore » per antonomasia) hanno fatto tesoro dell'esperienza passata, tenendo conto evidente delle critiche loro mosse, delle manchevolezze riscontrate. Così che l'organizzazione, nei suoi più diversi aspetti, ha palesato un'efficienza notevole, una speditezza nuova. (Andrà ancora migliorata, fra l'altro, la distribuzione del materiale informativo e fotografico per la stampa, in più casi insufficiente o lacunoso: ma la responsabilità di questo inconveniente va attribuita in buona misura alle delegazioni partecipanti, i cui *stands* per esempio costituiscono una presenza inerte per mancanza di personale e, appunto, di materiale.) L'aspetto più concreto del progresso rilevato è consistito nel concentramento dei servizi, delle sedi di proiezione, etc. In particolare, i film in competizione sono stati tutti presentati — per il pubblico degli invitati — in una sala assai bella ed elegante, l'Auditorium del Casinò, appositamente adattato: idoneità della sala a parte, tale sede ha offerto un vantaggio fondamentale, quello dell'attiguità rispetto all'Hotel Provincial, quartier generale del Festival. (Peccato che a metà della

manifestazione l'impianto per il condizionamento dell'aria abbia cessato di funzionare, costringendo gli spettatori a sottoporsi ad una non gradevole serie di bagni turchi.)

Come già l'anno scorso, gli organizzatori non hanno lesinato negli inviti: e non si può fare ad essi carico della scarsa rispondenza che i loro sforzi hanno trovato presso l'universo stellare del cinema. (Non ho ben capito la ragione dell'ingeneroso sarcasmo che la stampa locale ha dispiegato per sottolineare l'assenza o quasi di « divi » di prima grandezza.) La composizione delle delegazioni era caratterizzata dalla presenza di un cospicuo numero di giovani attori e attrici di più o meno « chiara » fama: nominerò, con tante scuse per i dimenticati, Susan Strasberg e John Saxon, Anna Karina e Marie-José Nat, Isolda Isvitskaja e Mary Anne Field, Lea Massari e Christian Wolff, Maria Perschy e Corny Collins, Dolores Hart e Eliane d'Almeida, Lorena Velázquez e l'immancabile Germaine Damar. Più scarse le celebrità di meno recente data: Robert Ryan e Richar Todd, Phyllis Calvert e Cantinflas, che naturalmente in Argentina era come di casa e ha goduto di particolari attenzioni da parte di un pubblico pur sempre fittissimo, fanatico e paziente oltre ogni dire, ma — almeno mi è sembrato — a un grado di temperatura al disotto dell'anno passato. (Sosta logorante, a lungo andare. L'attesa ostinata di Godot, netta persona di Gina, Brigitte, Marilyn o Sophia).

Un tantino più di fortuna gli organizzatori hanno avuto con i registi: c'erano infatti, fra gli altri, Juan Antonio Bardem e Albert Lamorisse, Karel Reisz e Gillo Pontecorvo, Jerzy Passendorfer e Mikhail Kalatozov, Vojtech Jasny e César Fernández Ardavín, Leslie Norman e l'ineffabile messicano Alejandro Galindo, il quale ha assicurato durevole buon umore ai presenti con tutte le corbellerie che ha sciorinato in sede di conferenza stampa, dimostrando la più candida e totale delle ignoranze riguardo al cinema mondiale ed alla sua gente. (Non faccio nomi di argentini, in quanto la cinematografia locale era logicamente presente in massa, anche se un po' meno compattamente che nel 1960.) A conti fatti, occorre pur osservare che la parte del « divo » e del leone l'ha fatta nel festival Cesare Zavattini, disputatissimo, intervistatissimo, coccolatissimo e divenuto popolare pure presso la massa dei *fans,* grazie anche ad una serie di spettacolari cadute sulla scalinata d'accesso all'Auditorium. Egli non era il solo scrittore e scenarista presente: ricordiamo almeno ancora i francesi Louis Chavance e Albert Valentin. Alcuni dei registi, scrit-

tori e perfino attori citati si sono ritrovati insieme al Convegno di studi (o « Encuentro internacionál de téoricos », come piace ai nostri amici argentini chiamarlo), che anche quest'anno si è svolto in tre giornate, parallelamente al festival. Organizzato, questa volta, da Rolando Fustiñana (Roland), esso ha raggruppato — oltre a gran parte dei migliori studiosi e cineasti argentini — un buon numero di critici e saggisti stranieri: da Edgar Morin a Carlos Fernández Cuenca, da Jerzy Toeplitz a Marcel Martin, da George N. Fenin ad Arturo Lanocita, da Homéro Alsina Thevenet a Morando Morandini, da Antonin M. Brousil a Juan Cobos, e via dicendo.

Anche al Convegno si è constatato come l'esperienza del passato fosse valsa a qualche cosa: evitata la moltiplicazione dei temi e la conseguente dispersione del tempo e delle energie, si era proposto un singolo tema, di evidente attualità ed importanza: quello della « libertà di espressione nel cinema ». Vero è che tale tema era stato inteso in maniera forse troppo vasta, incorporandone in esso altri, in realtà abbastanza distinti. E' capitato così che al sottoscritto — primo dei tre relatori designati — siano stati assegnati non uno ma in pratica tre sotto-temi (il titolo complessivo era « la libertà di creazione »; ma i suoi aspetti erano stati così specificati: a) il regista di fronte all'autore; b) il regista di fronte al produttore; c) il regista di fronte allo Stato). Chi scrive si trovò quindi costretto ad infliggere all'uditorio quasi due ore di chiacchierata, una delle quali tuttavia assorbita da una duplice traduzione, che rendeva alquanto macchinoso e precario il rapporto tra oratore e pubblico. (Per l'anno prossimo sarebbe augurabile venisse prevista la traduzione simultanea in più lingue, con ascolto per mezzo di cuffie.) Di maggior concisione hanno dato prova gli altri due relatori, ai quali erano stati d'altro canto assegnati temi unitari e concentrati: George N. Fenin, che si è occupato molto concretamente dei « soggetti pericolosi » e Edgar Morin, il quale — piuttosto che trattare sul piano pratico e concreto l'argomento di sua spettanza (« I diversi tipi di censura ») — ha preferito spaziare, con la lucidità che gli è propria, peraltro, nel cielo delle idee generali, delle enunciazioni teoriche. La discussione — cui presiedeva benignamente Fernández Cuenca — è stata molto animata e proficua (sul piano delle idee, s'intende; ché quello pratico è cosa ben diversa, anche se sono state avanzate alcune proposte di carattere « culturale », cui sarebbe bene che i solerti amici argentini cercassero di dare realizzazione). Il Convegno, dunque, va ascritto

all'attivo del Festival. Il che non può stupire, data l'importanza che Mar del Plata mostra di attribuire agli aspetti meno frivoli della manifestazione. Del resto, che in questo Festival occupino posti di responsabilità persone di notevole levatura culturale è stato dimostrato ancora una volta tra l'altro dalla pubblicazione quotidiana a cura dell'Ufficio Stampa (affidato pure quest'anno al bravo Héctor J. Grossi): i dieci numeri della « Gaceta del Festival » non hanno avuto carattere effimero di bollettino, ma di vera e proprio rivistina da leggere. A parte le informazioni, i dati, le fotografie, gli aneddoti e le interviste d'obbligo, vi abbiamo quotidianamente trovato, infatti, le puntate di una cronistoria del cinema argentino a cura di Jorge Miguel Couselo, panorami delle varie cinematografie mondiali a cura di specialisti delle singole nazioni, autoritrattini di saggisti e critici presenti, etc. Direi che l'unica pubblicazione festivaliera che offra punti di contatto con questa è quella del Festival di Karlovy Vary. Né si tratta della sola affinità tra i due festival: anche quanto a facilità e calore di rapporti umani Karlovy Vary — con la cara, ospitalissima, compita e addormentata Locarno — è l'unico festival il quale si avvicini all'ideale atmosfera che si respira a Mar del Plata. (Mentre a Venezia o, peggio, a Cannes, e altrove le « paratie stagne », lo snobismo, l'arrivismo, la pubblicità sfrenata, etc. costituiscono altrettante remore ai fini dell'instaurazione di un clima dove buongiorno voglia dire, zavattinianamente, buongiorno.)

Un altro settore culturale che abbiamo ritrovato, migliorato (eccezion fatta per la torrida atmosfera della sala riservata — con ingresso opportunamente libero — e per la insoddisfacente qualità della proiezione), è stato quello retrospettivo (pur esso curato da Roland), il quale ha incluso due « mostre personali », di quattro film ciascuna. La prima — dedicata al regista argentino Mario Soffici — è stata un po' sacrificata, in pratica, dal punto di vista degli orari: i quali sono venuti praticamente a coincidere con quelli delle proiezioni pomeridiane in concorso, dato anche il ritardo con cui queste cominciavano ed il cerimoniale da cui erano precedute. Comunque, di Soffici si sono visti o rivisti: *Prisioneros de la tierra* (1939), sul quale riferii l'anno scorso da Santa Margherita; *Tre hombres del rio* (1943), che appartiene allo stesso filone, nazional-folclorico-melodrammatico; *El estraño caso del hombre y la bestia* (1951), mediocre versione del *Dr. Jekyll* stevensoniano, a suo tempo giunta anche in Italia; e *Rosaura a las diez* (1958), presentato nello stesso anno a Cannes.

L'altra personale è stata opportunamente dedicata ad Aleksandr Dovzhenko, ma ha purtroppo sofferto di un certo soffocamento, che ha portato alla non utilizzazione di opere di grande rilievo, giunte allo scopo dall'archivio di Varsavia: leggi *Ivan* (1932), leggi *Sciors* (1938). Dei quattro film presentati, due sono familiari agli specialisti italiani, ed in ispecie agli assidui di Venezia: *Zemlja* (1930) e *Aerograd* (1935). Di assai più infrequente incontro gli altri due, *Zvenigora* (1928) e *Arsenal* (1929), quest'ultimo peraltro recentemente acquisito dalla Cineteca Italiana. Su *Zvenigora* è piuttosto difficile esprimere un giudizio, dopo un'unica visione, data sopra tutto l'abbondanza di didascalie in russo che nessuno ha provveduto a tradurre. Si tratta di un'opera suggestiva e diseguale, dallo stile estremamente composito (se non ibrido) ed oscuro, dove ricorrono anche anticipazioni del tono lirico-georgico di *Zemlja* (il film è una specie di singolare, fantasiosa, allegorizzante « cavalcata » ucraina, dall'invasione vichinga al periodo post-rivoluzionario, con un tesoro nascosto come motivo conduttore dal significato simbolico) ed un gusto del montaggio di pezzi brevi, dello « specifico filmico » dell'*exploit* tecnico-espressivo, oggi evidentemente datato. Tale gusto si sviluppa nell'epica rivoluzionaria di *Arsenal*, con evidenti compiacimenti formalistici (ma anche con autentici pezzi di bravura: quello del deragliamento del treno è celeberrimo e ha influenzato altri registi), con una estrema concitazione di montaggio (vulcanico, liberissimo e gremito di simbologie) e con tratti anche satirici: elementi tutti che non possono non indurre (insieme con parte della materia narrativa) ad accostamenti con opere press'a poco coeve di Ejzenstejn e di Pudovkin. *Arsenal* è un film di notevole respiro e, ancora una volta, di precisa impronta ucraina; è un film dalle cospicue bellezze, ma dalla ispirazione non ancora decantata: alla piena originalità, alla vera, limpida maturità Dovzhenko arriverà soltanto con *Zemlja*. Con i film precedenti Dovzhenko è ancora sul piano di un'arte aristocratica ed intellettualistica, lontana sia da un autentico carattere popolare sia da una compiuta armonia di concezione e di stile.

* * *

Il problema centrale che non si può dire gli organizzatori di Mar del Plata abbiano ancora risolto è quello dei film per la competizione. Il Festival del 1961 ha tuttavia fatto registrare un progresso, consistente nella riduzione del numero dei film ammessi da una trentina

a diciotto. Un certo quantitativo di « zavorra » è stato quindi, automaticamente, eliminato. Il che non ha tuttavia impedito la presenza di parecchi film i quali con un festival internazionale non avevano proprio nulla a che vedere. Prendiamo, per esempio, *Ellas también son rebeldes,* film che corrisponde benissimo all'immagine che ha fornito di se stesso il sedicente regista messicano Alejandro Galindo poc'anzi ricordato: neanche gli zulu sarebbero disposti a prender sul serio i grotteschi effettismi melodrammatici ed il goffo moralismo dal signor Galindo applicati al tema della gioventù femminile, più o meno bruciata. Quello del film messicano è stato un caso-limite, d'accordo. Ma rimane il fatto che troppi paesi importanti hanno contrabbandato opere in nessun modo rappresentative: così il Giappone, che ha inaugurato il festival con *Chi no Hate ni Ikiru Mono* di Seiji Hisamatsu, insignificante centone drammatico-avventuroso-documentaristico di ambiente pescatorio; così l'Unione Sovietica, la quale non ha trovato di meglio da inviare che la trascrizione ballettistica dell'*Otello,* curata da un ballerino e coreografo georgiano, Vajtang Ciabukiani, trasformatosi per l'occasione in regista, allo scopo di registrare una propria creazione. Gli esecutori sanno il fatto loro, ma cinematograficamente (e non soltanto cinematograficamente) parlando il risultato è fiacco, a causa della monotonia e piattezza della musica, della sciatteria del colore, dell'ibridezza di certi passaggi dalla convenzione scenica al realismo di esterni autentici. Meno spiegabile è il sostanziale disinteresse che gli Stati Uniti continuano a dimostrare nei confronti della manifestazione di Mar del Plata. Nessuno nega che Philip Leacock si sia dimostrato in più occasioni un regista delicato; ma di tale sua qualità non è rimasta traccia in *Let No Man Write My Epitaph,* dove un gruppo di egregi attori — tra cui Burl Ives, Shelley Winters, etc. — si prodiga nel disperato tentativo di animare i lacrimevoli fantocci di un drammone grossolano, nel quale si ritrovano tutti i luoghi comuni e le *ficelles* cari a un genere fortunatamente *démodé* e relativi nella fattispecie a un gruppo di anime buone, che la vita e la società hanno sospinto alla deriva ed alla mercé di *villains* spacciatori di droga, etc. etc. Preferibile, certo, l'altro film americano, anche se pur esso è apparso fuori posto in un festival. Parlo di *Hell to Eternity* di Phil Karlson, uno dei tanti film di guerra hollywoodiani ispirati ad eventi reali, più o meno « accomodati » per fare spettacolo. Protagonista è un giovane americano allevato da una famiglia giapponese a Los Angeles, il quale si trova a combattere

contro i nipponici e riesce da solo a catturarne oltre mille d'un sol colpo, persuadendo il loro generale (Sessue Hayakawa, manco a dirlo) della vanità di una continuazione della lotta, ormai perduta per l'esercito imperiale. Il film è costruito in maniera curiosa: vi è una prima parte in chiave di *tear-jerker* (la vita del ragazzo nella casa dei giapponesi e la sua separazione forzata da essi); un intermezzo d'orgia con *strip-tease* (praticamente estraneo al racconto); ed infine la narrazione bellica. Allo squilibrio di questa struttura fa riscontro una sostanziale superficialità di impostazione, in parte riscattata dall'astuzia e dall'efficienza di un mestiere, di una tecnica. La Germania dev'essere stata convinta di aver mandato a Mar del Plata una rappresentanza di peso: due film l'uno e l'altro firmati da registi tedeschi reduci da decenni di esperienza hollywoodiana. Il primo, William Dieterle, ha firmato *Die Fastnachtsbeichte,* un macchinoso melodramma poliziesco, ispirato ad un romanzo di Carl Zuckmayer ed ambientato entro una cornice carnevalesca, nel comporre la quale (a colori) Dieterle si è forse vagamente ricordato del suo passato di attore con Max Reinhardt. Il secondo regista, Fritz Lang, ha figurato con *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse,* i cui ingredienti ed il cui clima sono gli stessi delle due opere precedenti di una « serie », ripresa dopo quasi trent'anni per un puro calcolo commerciale. Sarebbe difficile riconoscere qui lo stile, un tempo così acre, così denso, così lucido, del regista. C'è sì la fedeltà ad una certa tematica, il gusto per un certo tipo di meccanismo, la ricorrenza di determinati elementi, sottolineature, toni. Ma la presenza del regista è tanto evidente quanto esteriore: così che il film si riduce ad una stanca rimasticatura di motivi, di modi (non senza autocopiature praticamente letterali: vedi l'assassinio da un'auto all'altra, all'incrocio stradale, con la sinfonia sonora dei *clacksons,* preso di peso da *Das Testament des Dr. Mabuse,* 1932; etc.), esposta ad ogni istante al ridicolo, data l'aggrovigliata lambiccatezza delle invenzioni. Non manca comunque il messaggio (o la pretesa del messaggio): il quale è analogo a quello dei film precedenti del trittico, poiché questo demoniaco figlio del dottor Mabuse, inafferrabile ed irriconoscibile grazie ai suoi camuffamenti, questo criminale dai mille occhi televisivi, che dispone di molteplici succubi strumenti del suo volere, possiede — nelle intenzioni di Lang — un valore di simbolo. Simbolo di quelle forze del male cui già alludevano gli altri due film della serie Mabuse, simbolo di una peste che si è una volta chiamata nazismo e che

potrebbe sempre reincarnarsi, magari con diverso nome, di una peste che si credette di aver estirpata del tutto, ma che pur continua a serpeggiare — più o meno dissimulata — in mezzo a noi. E' evidente che le intenzioni — enunciate d'altronde solo *en passant* — sono sproporzionate al valore ed al peso del film, opera di un regista il quale ha esercitato qui soltanto le risorse di un mestiere sporadicamente ancor scaltro nel cogliere certi effetti.

Quelli citati non sono stati gli unici film di cui si sarebbe potuto vantaggiosamente fare a meno: anzi non ho ancora nominato uno dei più vacui, l'ungherese *Két emelet boldogság* di Jámos Herskó, una sciocca commediola corale sui casi dei diversi inquilini di uno stabile di nuova costruzione, la quale dimostra come il gusto dei « telefoni bianchi », scacciato dalla porta, rientri per la finestra, sulle rive del Danubio, blu o rosso che sia. Un altro peso morto, per il festival (e siamo già a nove film su diciotto), è stato uno dei due presentati dalla Gran Bretagna: *The Long and the Short and the Tall* di Leslie Norman, pedestre trascrizione, integralmente realizzata in studio su scenario di Wolf Mankowitz, di un dramma di Willis Hall, a suo tempo messo in scena a Londra da Lindsay Anderson ed accolto con notevole interesse, in quanto animato da un vivace spirito di denunzia del fanatismo e dell'odio per il nemico, della mancanza di rispetto per l'essere umano (l'azione si svolge nella giungla malese, durante la II^{a} guerra mondiale). Il sincero antibellicismo del dramma (e quindi del film che lo riproduce passo passo) è fuori di discussione e senz'altro degno di considerazione; come lo è la bravura degli interpreti, anche e sopra tutto di Laurence Harvey, attore altre volte fatuo e opaco, qui invece pieno di nerbo, mentre una menzione particolare spetta al patetico Kenji Takaki, l'anziano prigioniero giapponese, vittima incolpevole ed atterrita, il personaggio più originale e più vivo, tutto affidato al linguaggio degli occhi, alla mimica del volto in genere. Ma ciò non toglie che, come opera cinematografica, *The Long and the Short and the Tall* non offra un briciolo di fantasia, né esca da una convenzione spettacolare pigramente accettata.

Scarso costrutto ha avuto pure la presenza di un film mediocre come *Lettere di una novizia* di Alberto Lattuada, caduto completamente nel vuoto: e non si capisce il motivo della scelta, in un momento in cui il nostro cinema non è davvero a corto di opere di rilievo. *Lettere di una novizia* è uno di quei film che non riescono a

dare allo spettatore una equivalenza visiva (di illustrazione, se volete) del romanzo d'origine, senza peraltro giungere (e neppure aspirare, d'altronde) ad una più autonoma ed originale dimensione narrativa. E' quindi un film mancato, sebbene pieno di diligenza, e lo stesso Piovene — che pur se ne è dichiarato soddisfatto — ha indicato, in un suo articolo su « La Stampa », alcune chiavi per la valutazione dei motivi del fallimento. Egli comincia con l'osservare che « il tema del romanzo, in astratto, è la malafede quando imbeve la vita intera, lo stato di doppiezza irrimediabile e insanabile perché l'inganniamo anche noi stessi » e soggiunge che « in concreto, il romanzo è nato dal paesaggio veneto, che è il più dolce del mondo, e può essere il più amorale... I personaggi del romanzo, ed in modo speciale la protagonista Rita, incarnano una sensazione emanante da quel paesaggio di un così splendido egoismo... ». Così chiarita la fisionomia, la natura intima del romanzo, lo stesso Piovene passa ad illustrare, comparativamente, il film, non senza premettere che difficilmente si sarebbe potuto far di meglio (e neanche questo è vero). Egli osserva, per esempio, acutamente, che « il cinema ha voluto "modernizzare" i personaggi, la cui caratteristica, proprio per il loro egoismo, è d'essere un po' fuori tempo... I motivi delle loro azioni, anziché sottili e sfumati... diventano più semplici, d'ordine più comune... Diventano sensualità, interesse, mentre io ritengo che il peggiore dei vizi sia l'egoismo puro, semplice, incontaminato; quello sprofondamento nella propria persona, quell'avarizia d'anima, che rende perfino impossibile provare altre passioni buone o cattive. Per spiegare allo spettatore l'urto tra madre e figlia, ch'è al centro dell'intreccio, il film le fa rivali in amore; mentre nel libro la figlia distrugge la madre solamente perché, con le sue passioni d'adulta, è per lei una stonatura e un disturbo. E in generale nel film i caratteri prendono una durezza, una nettezza, una cattiveria aperta, una precisione di scopi, che nel libro sono vietati dalla loro duplicità. » Tutte queste osservazioni sono giuste ed illuminanti, ma non esauriscono l'argomento. Quando Piovene parla della « modernizzazione » dei personaggi, omette, per esempio, di ricordare che l'intera struttura narrativa ha subito una « modernizzazione », tutt'altro che giovevole, ma d'altronde presso che inevitabile: in quanto il romanzo era costruito in forma epistolare, la storia di Rita risultando narrata attraverso la successione di 42 lettere, aventi destinatari e mittenti diversi. Nello scegliere tale tecnica narrativa, Piovene si era program-

maticamente rifatto a certa illustre tradizione settecentesca, cui *Lettere di una novizia* riguarda d'altronde anche per il suo contenuto. La lettera apparve allo scrittore il mezzo più efficace per una sottile ed inquietante lettura di anime. Ora, è evidente che il romanzo epistolare è tra i più difficili a ridursi per lo schermo: ma resta il fatto che il Vadim di *Les liaisons dangereuses* ha trovato, in un caso analoro, un *approach* più originale e più esatto di quello di Lattuada, nei confronti del romanzo d'origine, sia pure sul piano dell'esercitazione « geometrica ». Lattuada ha puntato sul film di psicologie: ma — generico rimanendo il personaggio del giovanotto, che nel film è il pomo della discordia tra madre e figlia — il regista ha fallito l'obiettivo proprio per quanto concerne il personaggio principale, Rita: il cui carattere rimane non ambiguo nel senso chiarito da Piovene, ma inesplicabile. Il processo interiore del suo innamorarsi, del suo maturarsi al delitto rimane, nel film, tutto implicito. Il che equivale a dire che il suo comportamento risulta totalmente gratuito. L'unica figura che abbia una sua vitalità, sia pur talvolta un po' di maniera, è quella della madre, grazie anche all'apporto fisico e interpretativo di Hella Petri: troppo poco perché il racconto possa assumere un peso. Senza contare che il rapporto tra personaggi ed ambiente, paesaggio — che per Piovene è fondamentale — risulta nel film esteriore, meccanico. *Lettere di una novizia* è quindi, come opera cinematografica, velleitaria, ad onta del nitore di realizzazione che Lattuada non ha mancato di conferirle. Giova soggiungere che — ad onta del tentativo di « modernizzazione » rispetto al romanzo, cui Piovene ha fatto riferimento — il film si presenta con una certa patina curiosamente vecchiotta. Esso fa a tratti pensare a certe opere del filone letterario-calligrafico, che contribuì, all'inizio degli « anni quaranta », al rinnovamento del cinema italiano, in una direzione « culturale ». A tale filone Lattuada — che è indubbiamente un regista tra i più colti — recò a suo tempo un contributo non trascurabile; ed anche in seguito le trascrizioni di opere letterarie si sono ripetute nel suo *curriculum*. Così che né la scelta di un soggetto come questo né il carattere, il tono che il film ha assunto possono stupire. Ma non vi è dubbio che lo stesso regista ha ottenuto un risultato di ben altro rilievo quando ha avuto — come nel caso del *Cappotto* — il coraggio di « modernizzare » integralmente l'opera letteraria d'origine, senza lasciarsi intimidire da essa.

Mi sono indugiato sul film di Lattuada più che altro per il ri-

spetto dovuto al romanzo di Piovene cui esso si è ispirato. Un discorso più sommario può essere sufficiente per *Ce soir ou jamais* di Michel Deville, anche se questo film ha trovato qualche difensore convinto e magari autorevole. Il quasi esordiente Deville — già aiuto di Decoin e nel 1958 co-regista con Charles Gérard di *Une balle dans le canon* — è uno degli ultimi prodotti della *nouvelle vague,* di una tendenza della quale egli riprende certa elegante futilità nel giuoco dei sentimenti. Ma un conto è il civilissimo, spiritoso e dolceamaro *L'eau à la bouche* ed un altro questo fragile pretesto (non immemore, si direbbe, di certo teatro del *boulevard*: poniamo di qualche commedia del primo Roussin), il quale mostra troppo presto la corda ad onta del garbo di talune invenzioni e sopra tutto di un linguaggio, il quale cerca di movimentare dall'interno una situazione impostata su uno schema « teatrale », con rigida unità di luogo e di tempo. Questi giovanotti francesi « nascono » smaliziatissimi sul piano dell'invenzione tecnico-stilistica, ma talvolta essa fa l'effetto di una scorza lucente avvolta intorno ad un guscio vuoto. E' questo il caso di *Ce soir ou jamais,* esempio tipico di film che non ha « niente da dire » ed il cui *piétinement sur place* ingenera un vago senso di tedio, ad onta della finezza con cui gli interpreti sostengono la schermaglia, da Claude Rich (un attore fin troppo sicuro di sé, fino al limite della stucchevolezza, ma indubbiamente pieno di risorse: si pensi alla sua interpretazione sulle scene di « Château en Suède » della Sagan) alla deliziosa Anna Karina, una scoperta di Godard, dalla singolare fotogenia, da cui Deville ha tratto suggestivo partito. Se il regista si ricorderà che il cinema non può esaurirsi nel linguaggio, è probabile che si risenta parlare di lui. L'altro film francese era *La vérité* di Henri-Georges Clouzot, cui è andato il premio per la miglior regia, assai freddamente accolto alla sua proclamazione. Forse sarebbe stato più esatto dire la regia più astuta, poichè non si può davvero negare la scaltrezza alla volpe che ha congegnato questo meccanismo (e ha poi diretto tra le quinte il suo spettacoloso lancio pubblicitario, tentativo di suicidio di Brigitte compreso, ci scommetterei). Chi cerca di liberarsi de *La vérité* con un semplice moto di impazienza e di sufficienza è tuttavia in errore: non tanto, s'intende, per via della sua sapiente fabbricazione melodrammatica quanto per via del suo personaggio centrale, in funzione del quale, del resto, il film è stato ideato. *La vérité* è infatti, nella sua impostazione, nelle sue linee generali, un drammone giudiziario (con tesi polemica nei confronti

della « giustizia » umana), costruito a *flashbacks* secondo un procedimento ormai abbastanza ovvio e funzionante a dovere sul piano dello spettacolo grazie appunto alla consumata abilità di manovratore di *ficelles,* che nessuno può contestare a Clouzot. (Si veda fra l'altro con quale « ruffianeria » egli si diverta ad animare tutto il piccolo mondo processuale, avvocati, magistrati, etc., in un palleggio di battute caustiche e di controscene affidate ad attori smaliziatissimi, quali Charles Vanel e Paul Meurisse, Louis Seigner e Fernand Ledoux, e via dicendo.) Sarebbe tuttavia ingiusto limitare la portata de *La vérité* a quella di un astuto *mélo,* come, per altro verso, è ingiusto attribuire a Clouzot il merito esclusivo di una scoperta di Brigitte Bardot come attrice drammatica e come personaggio autentico, al di là del mito da rotocalco, un precedente autorevole in materia essendo stato stabilito — sulla scia degli embrionali suggerimenti di Vadim — dall'Autant-Lara di *En cas de malheur,* che — sia detto per inciso — rimane un film migliore, psicologicamente più ricco de *La vérité.* (Ad *En cas de malheur* da un lato, a *Les tricheurs* dall'altro l'opera di Clouzot può essere in qualche modo accostata.) Mi pare comunque indubbio che Clouzot sia stato fino ad oggi colui che, insieme con Autant-Lara, ha compiuto meglio di chiunque altro l'operazione di saldatura e di identificazione fra la Brigitte Bardot della vita e quella della finzione spettacolare: dietro il *mélo,* infatti, vi è l'autenticità di una condizione psicologica, vi è un personaggio intenso e in certa misura vero di ragazza del nostro tempo, simile a tante altre che noi contiamo fra le nostre conoscenze, un personaggio istintivo fino all'animalità, portato alla sofferenza ed all'autodistruzione da una sostanziale incapacità di vivere, di stabilire durevoli equilibri e rapporti umani, una volta che la sua carica istintiva si sia bruciata, mettendo a nudo un'esigenza affettiva che contraddice gli aspetti più appariscenti del suo ribelle « lasciarsi vivere ». In questo senso, più ancora che le pur abili scene in cui il dramma esplode e si muta in tragedia, risultano eloquenti quelle dove l'accennata carica animalesca viene lasciata esplodere (il primo incontro con il giovane « uomo del destino », con quel *cha-cha-cha* insolentemente ritmato sotto il lenzuolo; la condiscendente impazienza della reazione della protagonista, di fronte alla lamentela del ragazzo per non aver ancora goduto, fisicamente parlando, di quello che amici più occasionali e temporanei non hanno avuto difficoltà ad ottenere; e via dicendo).

L'*univers concentrationnaire* è stato il tema di due film del festival: *Prezil jsem svou smrt,* terza opera del giovane ceco Vojtech Jasny, e *Kapò* del nostro Gillo Pontecorvo. Il primo racconta la storia dell'evoluzione morale di un uomo (dalla inconsueta forza fisica), a contatto con la dura realtà del campo di prigionia, e del suo passaggio da una concezione individualistica ad una solidaristica della vita (in pratica, dalla collaborazione con i carnefici, sia pure su un piano esteriore, a quella con il movimento clandestino comunista). Il tema è elevato e dal film promana spesso una viva suggestione (si pensi alla scena dell'incontro di *boxe* per il sollazzo delle S.S. o a quella del trasporto del macigno su per un'erta ripidissima); ma, come altri registi della nuova « scuola » ceca, lo Jasny ha una tendenza verso il compiacimento effettistico e formalistico (la sua tecnica è eccellente). D'altro canto, il suo racconto appare svolto di seconda mano e suona quindi talvolta improbabile, assumendo un carattere di esercitazione intellettualistica che contrasta con la sua natura tematica.

Kapò — affermazione di raggiunta maturità da parte di Pontecorvo — è film di altra umanità e livello, che purtroppo ha trovato scarsi fautori a Mar del Plata, come dimostrano anche i verdetti delle giurie. Il film va inquadrato in quella reviviscenza di interessi per i soggetti legati all'ultima guerra, che è caratteristica dell'attuale momento del cinema italiano. Il tema dei campi di concentramento non è inedito, ma Pontecorvo lo ha affrontato da un punto di vista nuovo, toccando un tasto di forte significato umano e morale. *Kapò* vuole infatti mostrare come la condizione bestiale cui i detenuti (le detenute, nel caso specifico) venivano ridotti potesse provocare, nei più indifesi, atroci modifiche del carattere, come dall'abbrutimento potesse derivare una disperata, fredda e feroce volontà di sopravvivenza ad ogni costo, tale da mutare una fragile vittima, se non in uno spietato carnefice, certo in un alleato dei carnefici, in un persecutore dei propri compagni di sventura. Per due terzi del racconto il film ha una esemplare cadenza: la descrizione ambientale (pur ovviamente non immemore di certi modelli del genere e sopra tutto del polacco *Ostatni Etap* di Wanda Jakubowska) ha una livida, realisticamente angosciosa evidenza, e dal coro delle mortificate presenze umane (in cui fanno spicco figurette finemente centrate, come quella della contadina russa, con il suo sereno candore, la sua fiduciosa attesa dell' « Armata Rossa ») si staccano i personaggi princi-

pali, affidati ad interpreti *ad hoc,* come Susan Strasberg, come Emmanuelle Riva. Non vi era probabilmente interprete più idonea della Strasberg, l'Anna Frank delle scene newyorkesi, per esprimere attraverso il linguaggio di quel suo viso fresco e puro, di quei suoi occhi scuri ed intensi, l'inquietante processo di ottenebramento dei valori spirituali, di annullamento della personalità umana, subito dalla giovinetta ebrea, eroina di *Kapò*. Per due terzi *Kapò* è un film austero, alieno dalle concessioni allo spettacolo, un film tutto teso all'illuminazione appassionata e pur obiettiva di quel suo tema alto e terribile, il condizionamento al male dell'individuo, conseguenza del conculcamento della sua dignità e delle insostenibili privazioni impostegli. Purtroppo, ad un certo momento, con l'arrivo al campo dei prigionieri sovietici, l'inizio della storia d'amore, il successivo progetto di evasione e la sua messa in atto, grazie al sacrificio della protagonista, il film perde il suo rigore, la sua asciuttezza, e la convenzione, l'artificio ne incrinano la compagine. Anche così, tuttavia, *Kapò* rimane un'opera di insolita nobiltà: ma a Mar del Plata, ripeto, le debolezze dell'ultima parte hanno fatto dimenticare il valore dei primi due terzi del film.

Privo di qualsiasi riconoscimento è rimasto l'ultimo film di Juan Antonio Bardem, *A las cinco de la tarde,* che pure è stato una delle opere notevoli del festival. All'insegna della citazione lorchiana, esso ripropone il tema non nuovo del torero che viene colto dalla paura dell'arena (già suggestivamente sviluppato, in diversa chiave, dal Rossen di *The Brave Bulls* e dal Velo di *Torero!*). Per rinnovare il suo tema Bardem ha qui sdoppiato il personaggio del torero: da un lato vi è quello che è stato colto dalla paura all'improvviso e che ha già percorso interamente il cammino dell'oblio e della miseria; dall'altro vi è il suo successore-usurpatore, che la paura sta cominciando a corrodere sottilmente e progressivamente. Bardem non ha anzi esitato, con *ficelle* scopertamente melodrammatica, a chiudere il film su di un artificioso contrappunto: mentre il torero numero due entra — facendo forza a se stesso — nell'arena, alle fatali cinque del pomeriggio, il torero numero uno uccide l'impresario cinico e sfruttatore. Quest'ultimo è il terzo personaggio-chiave. Poiché Bardem si è proposto di guardare al mondo delle corride con occhio smagato e con intenti polemici, demistificatori (non dissimili da quelli di certi autori americani di film sul mondo del *ring*). Il che per uno spagnuolo rappresenta comunque un atto di spregiudicatezza. Come per

un cineasta costituisce un gesto coraggioso la rinuncia, in un film di siffatto argomento, a mostrare una corrida. Dopo le delusioni provocate da Bardem negli ultimi anni, un film come questo è da accogliere con simpatia, quale un ritorno ad una tematica attuale, realistica e critica, di sapore schiettamente nazionale. Come, poniamo, in *Comicos* Bardem aveva mostrato il risvolto della vita — in apparenza allettante — dell'attore, così egli mostra il risvolto della vita del divo dell'arena, che un solo smarrimento può esser sufficiente ad avviare verso l'oblio, la miseria, la degradazione, e che paga il successo con il sacrificio dei rapporti umani, affettivi, di amicizia o coniugali.

Un altro film interessante è stato *Powrot* del polacco Jerzy Passendorfer, che pur ha presentato difetti analoghi a quelli del film ceco. Passendorfer è stato, si ricorderà, l'autore di *Zamach* (*L'attentato*), di cui *Powrot* potrebbe essere in certo modo il seguito. Qui il tema (in parte affine a quello del film ceco *Smyk* di Brynych, per il quale cfr. il mio resoconto su Karlovy Vary nel fascicolo n. 7 di « Bianco e Nero », 1960) riguarda un ex combattente della Resistenza che, trasferitosi in Francia dopo una permanenza in campo di concentramento ed imborghesitosi, torna, dopo quindici anni, a Varsavia, e vi compie un itinerario tra i ricordi del passato. Un itinerario nostalgico e delusivo, che gli dimostrerà quanto profondi siano i mutamenti materiali e morali arrecati dagli avvenimenti e dal tempo, quanto precaria sia l'illusione di poter riannodare dei rapporti umani al di là del solco tracciato dagli anni. Il film è raccontato con uno stile lucido e raffinato, e sia dal punto di vista formale sia da quello tematico appare estremamente coerente con le caratteristiche proprie del giovane cinema polacco: l'amarezza di quella vana ricerca di comunicazione, di quella partenza dopo la constatazione del fallimento (fin dalla prima immagine dell'opera l'auto Citroen D.S. funge da efficace simbolo di una condizione agiata e borghese: ma la conclusione del racconto rivela — con un tratto di ironia tanto più pungente in quanto inatteso — che di quella macchina il protagonista è soltanto l'autista, è ben la stessa amarezza — nascente dal contrasto tra miti, illusioni e realtà —, che ha alimentato il cinema dei Munk, dei Wajda, dei Kawalerowicz, di certo Ford, etc. Ma Passendorfer, pur dimostrandosi ottimo stilista (incline al formalismo, come del resto quasi tutti i suoi colleghi polacchi: l'operatore Kazimierz Konrad merita comunque una citazione al merito), è rimasto alla superficie

del tema, impostato abbastanza semplicisticamente (è ben poco credibile che un uomo pensi di ritrovare tutto come stava, in una città quale Varsavia, dopo tanto tempo e tanto succedersi di eventi) e non senza il ricorso a veri e propri artifici narrativi. Rispetto a *Zamach,* si può dire che Passendorfer abbia ancor progredito nel gusto dei valori formali; ma alle più alte e complesse ambizioni tematiche di *Powrot* (*Zamach* era sopra tutto un film d'azione) non ha fatto riscontro una adeguata maturazione sul piano dell'elaborazione dello scenario. Né va dimenticato che lo scenario di *Zamach* portava la firma di uno Stawinski. Quello di *Powrot* — ai cui difetti ho accennato — porta invece la firma di Roman Bratny, vale a dire dell'autore del romanzo d'origine (« Szczesliwi torturowani »), una trilogia le cui singole parti sono ambientate in epoche diverse (*Powrot* corrisponde alla terza ed ultima parte, quella contemporanea). Sarebbe interessante accertare se gli stessi difetti del film erano già presenti nell'opera letteraria o se invece il Bratny si è trovato a disagio lavorando per il cinema o ha ceduto a suggestioni devianti. Comunque, anche con i suoi limiti, *Powrot* è, ripeto, un film stimolante.

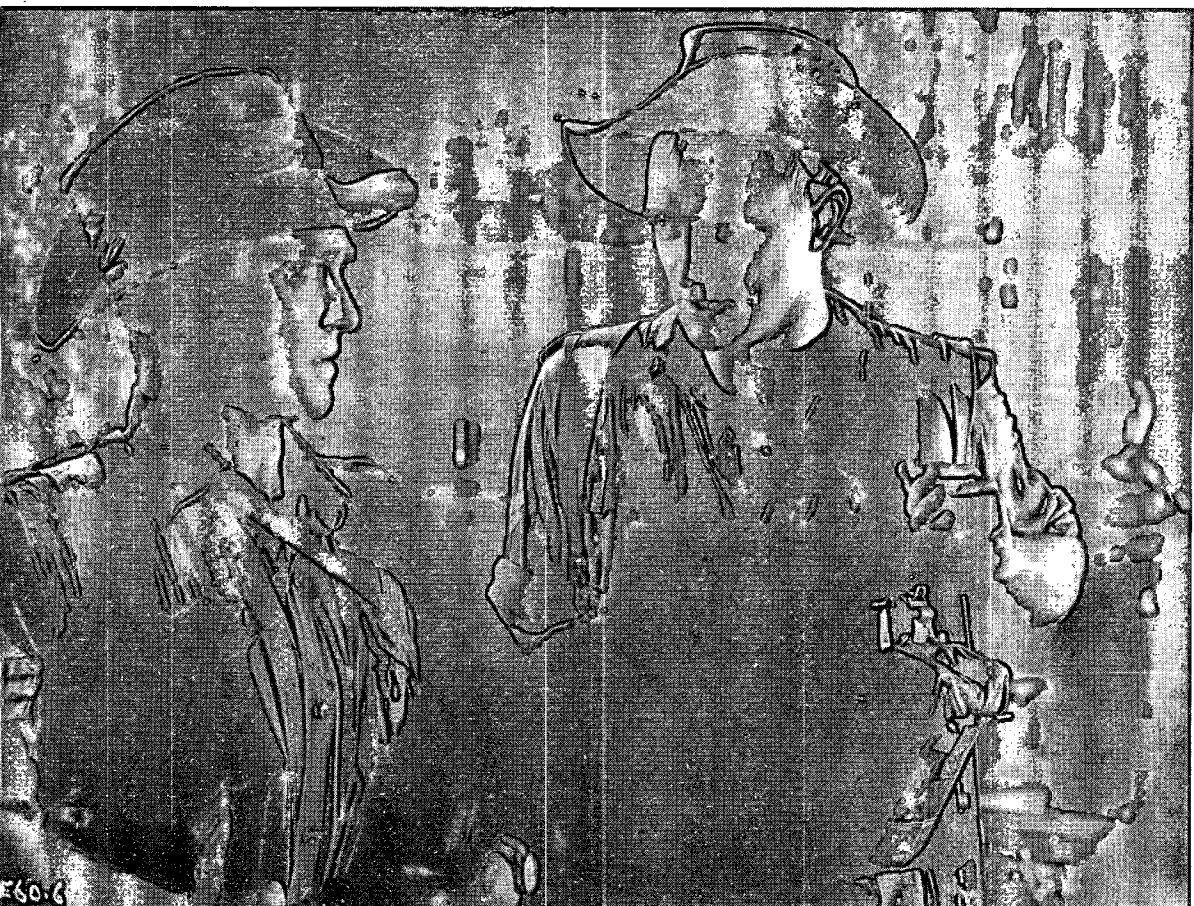
Forse *Saturday Night and Sunday Morning* di Karel Reisz era davvero il miglior film del festival (sebbene fosse lecito preferirgli, poniamo, *Kapò* pur con i suoi difetti): ma credo che in ogni caso il cumulo di premi su di esso concentrati sia stato eccessivo (anche se, uno per uno, tali premi siano tutti sostenibilissimi). Voglio dire che i verdetti convergenti delle due giurie hanno giustificato l'impressione che il festival sia stato letteralmente dominato dal film di Reisz, il che non è esatto. Ciò premesso, va pur detto — e volentieri, data la stima che Reisz si era già accumulato, dapprima come studioso, poi come regista e produttore di corti e medî metraggi ricchi di sapore umano e sociale (*We Are the Lambeth Boys,* etc.) — che *Saturday Night and Sunday Morning* ha recato una stimolante conferma dei fermenti rinnovatori, in senso realistico ed *engagé,* i quali animano quel gruppo indipendente di cineasti (« Free Cinema ») di cui fanno parte anche, fra gli altri, Lindsay Anderson e Tony Richardson (quest'ultimo autore, insieme con lo stesso Reisz, di *Momma Dont' Allow,* coproduttore di *Saturday Night and Sunday Morning* e regista di due film ispirati a commedie di John Osborne: *Lock Back in Anger* e *The Entertainer,* oltre che abile regista teatrale). I film di Richardson, insieme con *Room at the Top* di Jack Clayton e con *The Angry Silence* di Guy Green, hanno segnato in certa misura una svolta per l'anemiz-

“ *La notte* ” o dell’incomunicabilità

La notte riprende e porta avanti quel che Antonioni stesso definisce un « cinema di sentimenti », espressione del punto di crisi e al limite di rottura di rapporti umani sbagliati. Qui i tre personaggi, ciascuno solo con se stesso, nell’impossibilità di una autentica comunicazione. (Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni, Monica Vitti).

Ne *La notte* la giornata dell'uomo è un mondo di solitudine. (*Sopra*): Il contrasto fra la coppia che non ha niente da dirsi e l'allegria artificiale del « night club ». (*Sotto*): Il paesaggio squallido dell'alba in funzione dello stato d'animo del protagonista.

Mar del Plata, primo Festival del 1961

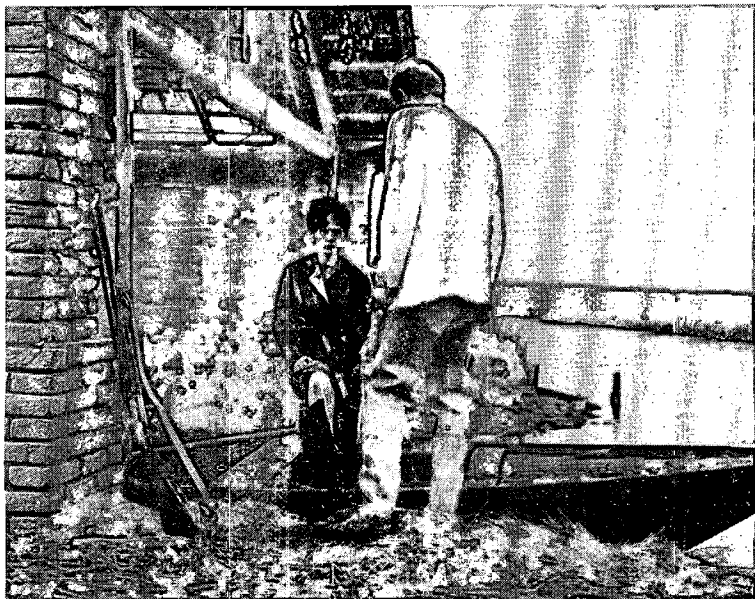
Pioggia di premi per l'inglese *Saturday Night and Sunday Morning* di Karel Reisz, dal romanzo di Alan Sillitoe: miglior film, migliore scenario, miglior interprete maschile, premio della critica. (Albert Finney e Rachel Roberts).

Un'inquadratura dell'inglese *The Long and the Short and the Tall* di Leslie Norman, dal dramma di Willis Hall. (Richard Todd, Richard Harris).

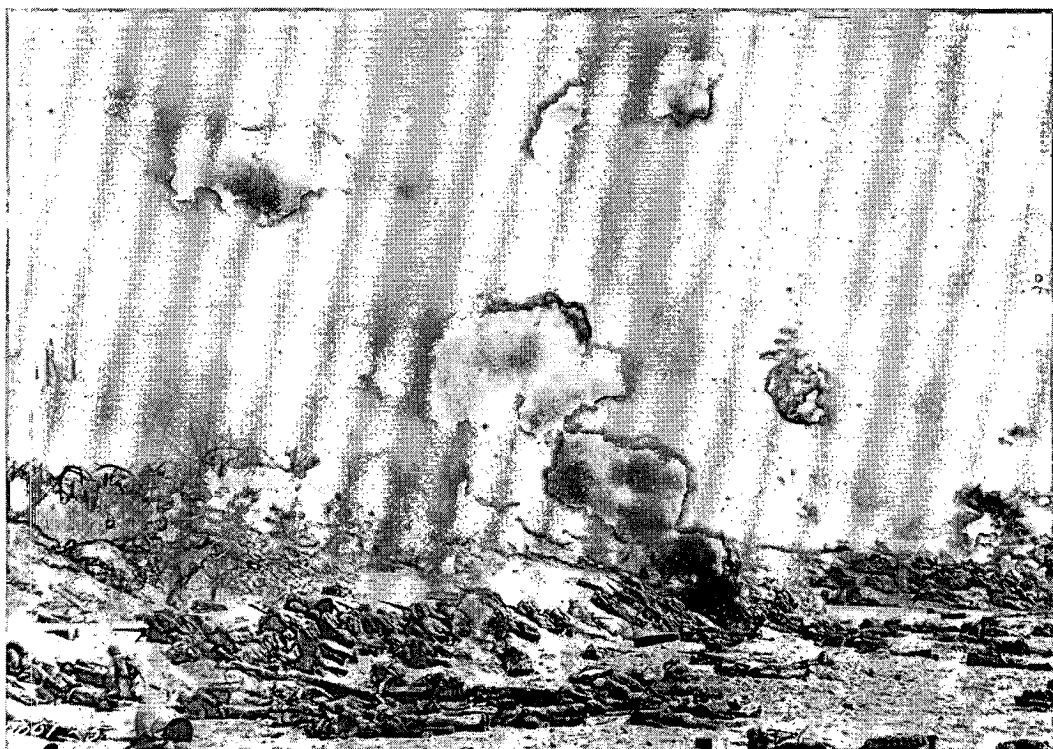
Il personaggio Bardot

Dei due « ritorni », Brigitte Bardot e il regista Henri-Georges Clouzot, prevale l'interesse per l'attrice che ne *La verité* riconferma, più che uno stile, una sua mitologia.

Piovene sullo schermo

Per la prima volta le pagine di Guido Piovene sono state « scoperte » dal cinema. Lattuada s'è ispirato al primo, lontano romanzo dello scrittore.

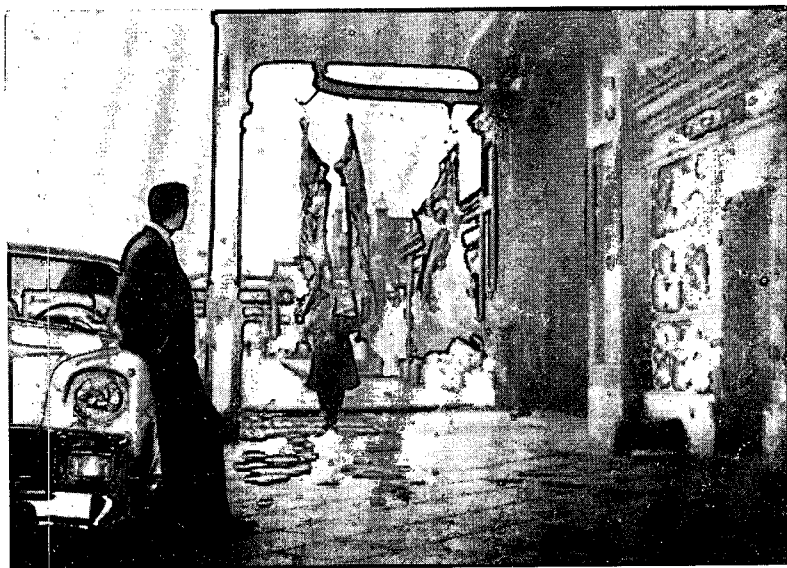
(*In alto*): Massimo Girotti in *Lettere di una novizia*. (*A fianco*): Hella Petri, J.-P. Belmondo.

Lattuada e il paesaggio veneto: silenzio della campagna prima del delitto. (Pascale Petit, Jean-Paul Belmondo).

William Dieterle torna in Germania: un'inquadratura di *Die Fastnachtsheichte*. (Hans Sohnker).

Il dramma della guerra. Un'inquadratura corale di *Hell to Eternity* (All'inferno per l'eternità) di Phil Karlson.

Lo specchio

Utilizzazione dello specchio come elemento espressivo in due film argentini. Da *La mano en la trampa* di Leopoldo Torre Nilsson. (Elsa Daniel).

Da *Prisioneros de una noche* di David José Kohon. (Alfredo Alcon, Maria Vaner).

Un'inquadratura di *A las cinco de la tarde,* il più recente film dello spagnolo Juan Antonio Bardem.

Un'inquadratura del cecoslovacco *Prezil jsem svou smrt* (t.l. Sopravvivi alla mia morte) di V. Jasny.

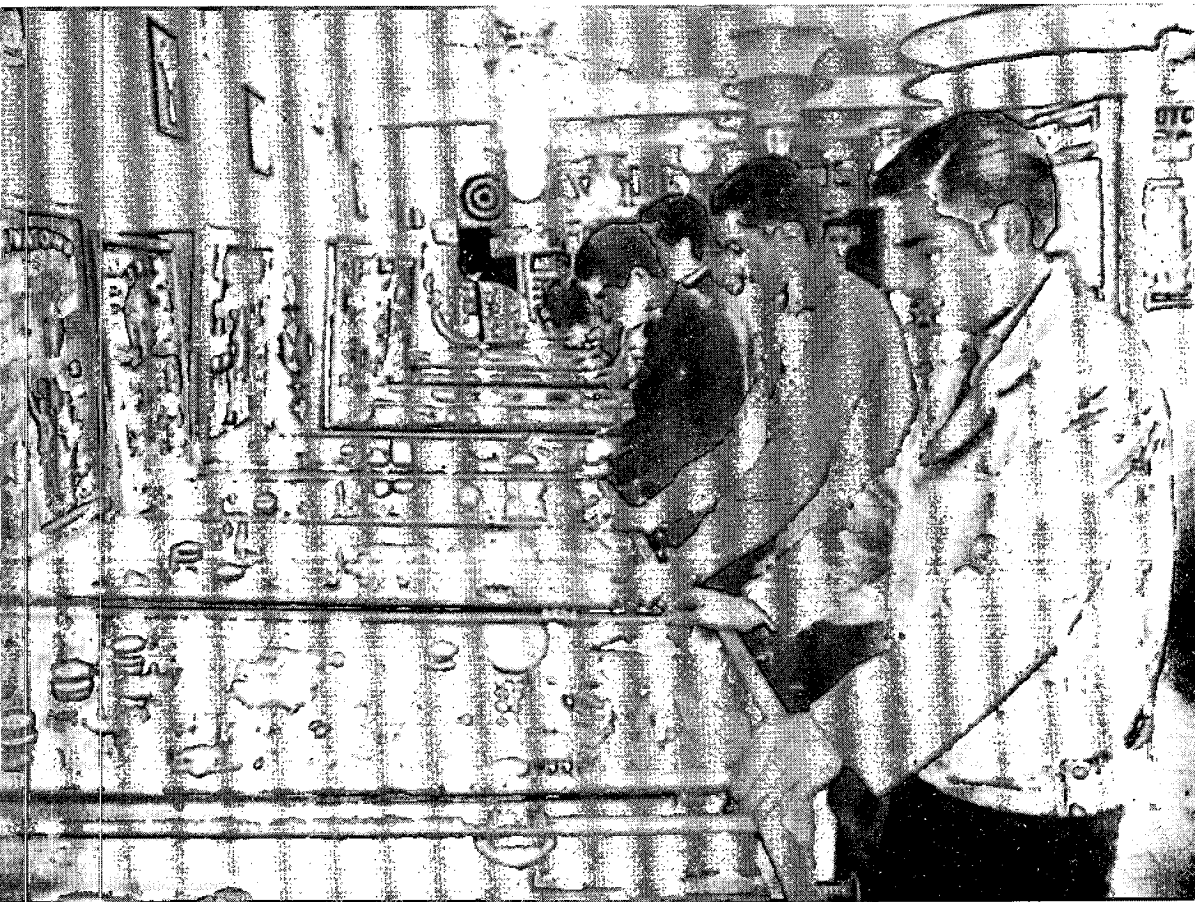
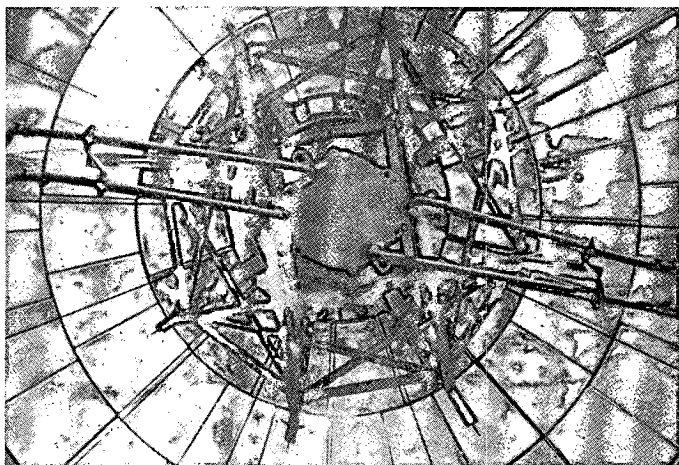
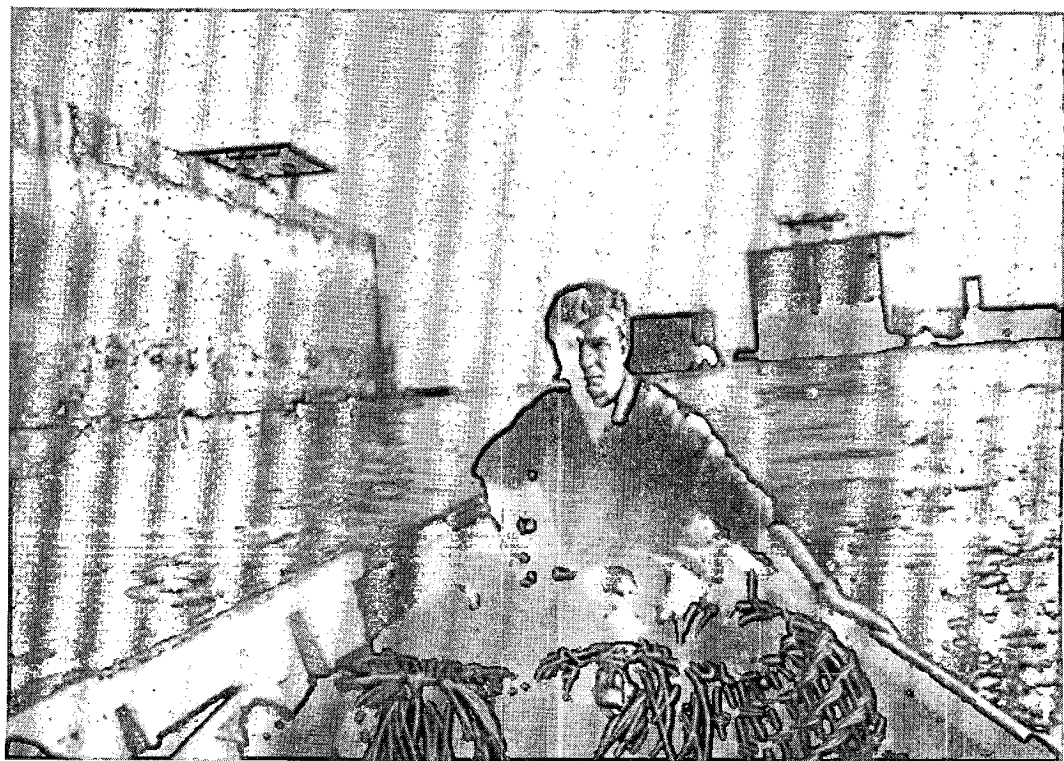
Dopo quello di Jutkevic, l'Unione Sovietica ha realizzato un nuovo *Otello* cinematografico, diretto da V. Cabukiani.

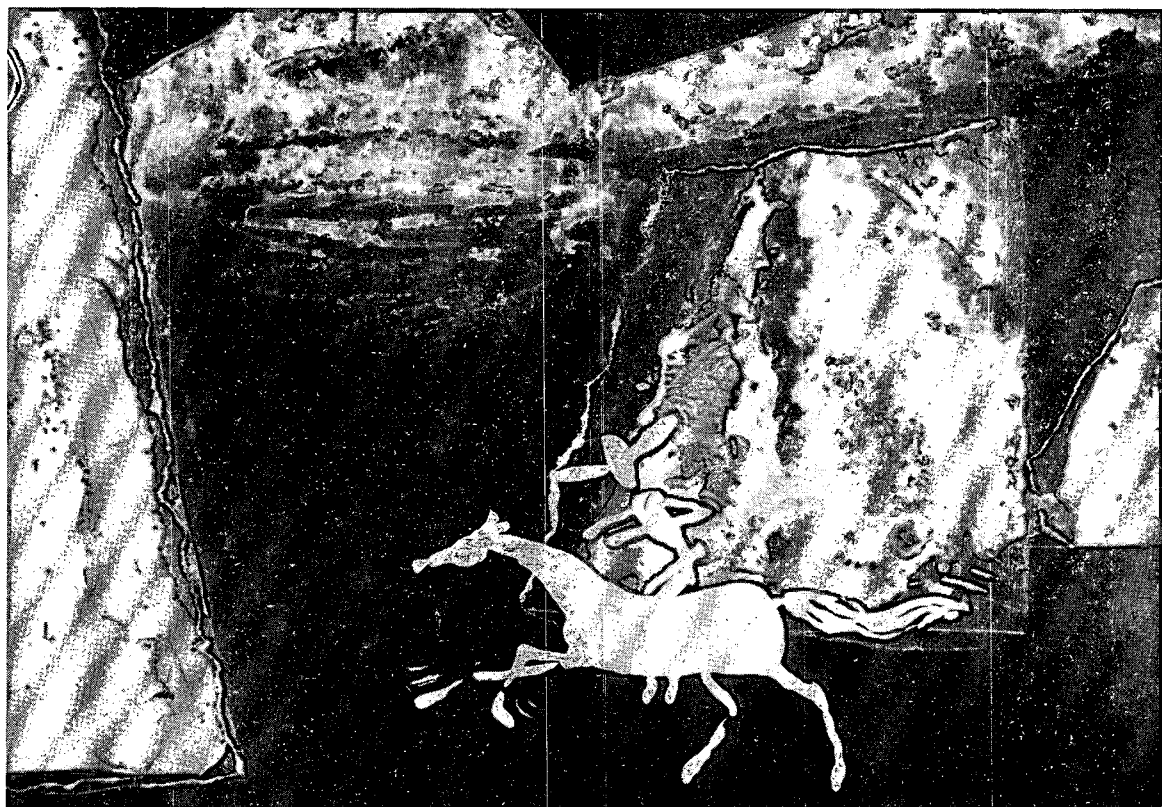
Ritorno dei « vecchi mostri »: Fritz Lang ha dato, con *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse,* una nuova puntata del suo personaggio del « muto ». (Wolfgang Preiss).

Kapò di Gillo Pontecòrvo ha fruttato a Susan Strasberg il premio per la migliore attrice. (Emanuelle Riva, Susan Strasberg).

La nuova generazione del cinema argentino. (*In alto*): Lantaro Murua nel secondo film da lui diretto, *Alias Gardelito*. (*Al centro*): Da *Shunko* di Lantaro Murua, premio per il miglior film di lingua spagnola e menzione speciale della giuria della critica. (Angel Greco, Nina Del Lugar). (*A fianco*): Dal cortometraggio *Bazan* di Ramiro Tamayo.

Da *Ce soir ou jamais* di Michel Dèville. (Anna Karina, Claude Rich, Eliane d'Almeida).

Tours

Come gli altri anni, Tours si è distinto dagli altri festivals per la sua capacità di dare rilievo e prestigio al genere cinematografico meno seguito dal gran pubblico, il documentario. (Da *Actua-Tilt* del francese Jean Herman, Gran Premio).

Un'inquadratura del cortometraggio francese *Soleils* di Carlos Vilardebo.

Un'inquadratura del cortometraggio francese *Les dés sont sur le tapis* di Jean Collomb.

Un'inquadratura del cortometraggio francese *X-Y-Z* di Philippe Lifenitz, premio della critica.

Dopo il ceco *Arii prarie* di Trnka, il cinema d'animazione torna alla garbata satira del « western »: un'inquadratura del polacco *Maly western* (t.l. Piccolo « western »), disegno animato di W. Giersz.

zato cinema britannico, ed appare evidente che il film di Reisz è uscito da una stessa matrice ispirativa e stilistica: i punti di contatto fra tutte queste opere sono infatti molteplici. Con la sua coerente attività il gruppo dei « nuovi » cineasti londinesi tende a liberare il cinema britannico dalla sua pigra — se pur spesso decorosa — *routine* e a fare di esso un cinema autenticamente nazionale, riallacciandosi ad una tradizione che fa capo a Grierson ed alla sua scuola documentaristica (ed affiancandosi all'odierna letteratura e all'odierno teatro « di protesta », i quali prendono di mira una società conservatrice ed immobilistica, dove « se dal punto di vista materiale regna la tranquillità, da quello spirituale regna il caos », come ha affermato lo stesso Reisz). E' proprio l'elemento documentaristico a prevalere, spesso, imponendosi all'ammirazione, in *Saturday Night and Sunday Morning*: la pittura ambientale, relativa ad una città industriale, ha infatti una corposità, un sapore di verità non edulcorata. (Anche se, per esempio, il luna-park, che offre al regista il destro per una sequenza-pezzo di bravura, è un elemento, cinematograficamente parlando, tutt'altro che inedito.) Ma un pregnante, sanguigno rilievo assume anche la figura del protagonista, cui Albert Finney (un attore di recente rivelazione teatrale) presta il contributo di una personalità originale e non sofisticata: il soggetto dell'opera — attinto da un romanzo di Alan Sillitoe, autore anche dello scenario — riguarda infatti l'evoluzione interiore di questo personaggio d'operaio, il suo passaggio da una concezione esuberantemente individualistica, egoistica, edonistica della vita ad un barlume di nuova coscienza, con l'accettazione di una esistenza matrimoniale. Come studio di carattere *Saturday Night and Sunday Morning* è eccellente; un po' meno esso persuade dal punto di vista della costruzione narrativa (l'elemento descrittivo tende a prevalere). Ma come opera di passaggio da una fase all'altra di una esperienza creativa, questa di Karel Reisz va considerata probante: dal talento del suo regista, esordiente nel campo del lungometraggio, è lecito attendersi molto. Anche il cinema britannico ha ormai un suo « neorealismo » (il termine è di comodo), sia pur limitato per ora ad una ristretta schiera di cineasti.

Per completare il panorama del III° Festival di Mar del Plata è necessario riferire ancora sul film che ha rappresentato l'Argentina: *Shunko* di Lautaro Murúa. Ma preferisco rinviare il discorso al prossimo paragrafo, inquadrandolo entro alcune osservazioni sullo stato attuale di quella cinematografia.

* * *

Della situazione del cinema argentino mi sforzai di dare al lettore un succinto panorama l'anno scorso: un panorama, s'intende, il quale rispecchiava il punto di vista di uno straniero, la cui permanenza in quel paese era stata inferiore alle due settimane. Qualche elemento aggiunsi al quadro dopo la Rassegna latino-americana di Santa Margherita. Adesso, sono in grado di fornire diverse considerazioni aggiornate, che si fondano sia sulla diretta visione di parecchi film sia sugli incontri avuti oltre oceano.

Dal 1960 al 1961 la situazione, dal punto di vista industriale, non è cambiata in meglio. Ci sono state crisi a ripetizione al vertice dell'Instituto Nacionál de Cinematografía non è stato creato l'ente Uniargentina, da molti auspicato, non si sono avuti segni di recupero o di conquista apprezzabile dei mercati stranieri da parte del prodotto argentino (la sua pratica esclusione dallo stesso mercato di lingua spagnola rende assai precaria la situazione economica, tutto dovendo essere puntato sul rendimento del mercato interno, incerto, oscillante — la concorrenza della TV, che ha ormai tre canali in funzione ed altri in gestazione, ha provocato sensibili contrazioni negli incassi — e comunque tale da costringere ad una produzione in economia), l'abolizione della censura non ha portato benefici alla produzione nazionale. La magistratura ha infatti dato via libera ai film stranieri che in un primo tempo avevano subito il sequestro dietro denuncia (i distributori hanno tuttavia voluto concedere ai denunzianti, ai moralisti occhiuti l'offa di qualche taglio « spontaneo », per « ammorbidire » la situazione). Ma — tutto il mondo è paese — la censura subìta di fatto dalla produzione locale è un'altra: è quella « creditizia », come è logico accada là dove il cinema è, per forza di cose, un mantenuto dello Stato. E' continuata così la tendenza migratoria da parte degli attori: vedi il caso, per esempio, di un *jeune premier* in ascesa come Guillermo Murray, che si è trasferito in Messico; mentre altri giovani attori di primo piano, come Leonardo Favio e Maria Vaner progettano il trapianto in Spagna; e via dicendo. (D'altro canto, gli attori avvertono il richiamo dei fumetti e della TV che esercita la sua attrazione pure sui tecnici: e il cinema deve sostenere in qualche misura la battaglia delle paghe, pur con mezzi inadeguati.) Con tutti questi fattori negativi, con una situazione generale, ripeto, precaria fa contrasto l'innegabile fermento che si nota sempre più e meglio nei settori più « giovani » del cinema argenti-

no, come vedremo tra poco. Ma giova soggiungere che l'opera di aggiornamento, di rinnovamento è lungi dal trovare unanime sostegno: l'Instituto sembra dare un colpo al cerchio ed uno alla botte e la « vecchia guardia », ormai quasi tutta non in linea con i tempi (se pur lo è mai stata), difende le proprie posizioni non senza un certo astio verso una generazione più colta, più intraprendente, accusata — poniamo — di estraneità all'autentico mondo nazionale, di dipendenza nei confronti degli snobismi, delle mode e delle culture straniere, etc. Alle difficoltà obiettive si aggiungono, quindi, per i più coraggiosi, quelle d'ordine psicologico. Il pubblico (cui i distributori tornano a far credito per quanto riguarda i film stranieri, riprendendo l'importazione dei film di Bergman, etc., incoraggiati come sono da determinati inattesi grossi successi: vedi quelli di *Hiroshima mon amour,* etc.) si comporta — nei confronti del prodotto nazionale — in maniera poco incoraggiante. Come ieri esso aveva riservato i suoi massimi favori al bozzettismo nostalgico di un Mugica, etc., così oggi esso ha preferito, di Torre Nilsson, un film limitatamente originale ed impegnato quale *Un guapo del 900* (un *exito* cospicuo) ad un'opera ben più significativa ed intensa quale *Fin de fiesta* (risultata passiva). Quanto alla via del bozzettismo, non è detto sia necessariamente fruttuosa dal punto di vista della cassetta: lo ha constatato a proprie spese Fernando Ayala (il regista di *El jefe,* uno degli uomini di punta della generazione sui quarant'anni), il cui *Sabado a la noche, cine* ha incontrato un netto insuccesso. Questo film — il cui scenario si basa sull'intersecazione di diverse storie — era nato da un'idea che poteva essere feconda: l'idea cioè di studiare la calamitazione del popolo argentino verso lo spettacolo cinematografico inteso quale evasione, il processo di identificazione attraverso cui molti spettatori « vivono » le avventure dei loro eroi preferiti sullo schermo, il sollievo delle cure quotidiane che essi trovano nel buio delle sale. Fattori, questi, comuni a qualsiasi popolazione del mondo, ma che in Argentina si trovano acuiti. Purtroppo, con errato calcolo commerciale, Ayala e il suo scenarista Rodolfo M. Taboada hanno banalizzato la materia, puntando sui più logori *cliché* del bozzettismo, sul più fastidioso manierismo della recitazione, etc.: e il pubblico — che anche in Argentina presenta segni di maturazione, sia pur irregolari — ha dato loro torto. All'attivo del film — oltre all'idea non realizzata — rimangono gli spiritosi titoli di testa (con disegni, e fotografie di film classici), non che qualche spunto

qua e là, anche se non sempre del tutto originale (relativo per esempio all'accennato processo di identificazione con gli eroi dello schermo da parte degli spettatori).

Leopoldo Torre Nilsson — che rimane il numero uno del cinema argentino, piaccia non piaccia ai suoi detrattori, non sereni né in genere disinteressati — ha trascorso l'inverno al lavoro per un film impegnativo, *La mano en la trampa,* nato — come tutte le sue opere migliori — dalla collaborazione con Béatriz Guido, i motivi caratteristici del cui mondo fantastico si ritrovano in questo nuovo scenario. Il progetto che Torre Nilsson si ripromette di realizzare nel prossimo futuro è quello — allettante per un argentino e al tempo stesso tale da intimorire, relativo alla traduzione cinematografica del « sacro testo » della letteratura nazionale: « Martin Fierro » di José Hernández, il gran poema « gauchesco ». (Per quanto riguarda Torre Nilsson, sono riuscito in questa occasione a colmare una lacuna personale, vedendo *La casa del ángel,* del 1957: film per più versi affascinante — vedi l'inizio: la scena di « cornice », l'avvio della storia, con quel motivo dell'innocenza che assume inquieta ed oscura consapevolezza del sesso, del peccato, etc. — e in cui sono già presenti tutte le virtù, i difetti, le peculiarità della coppia Torre Nilsson-Béatriz Guido, così coerente nello sviluppo di un discorso tematico e stilistico: vi sono qui i tecnicismi un po' compiaciuti e pur talvolta suggestivi e funzionali, le reminiscenze di cineasti ammirati — Welles, per esempio, etc.; e vi è d'altro lato il connubio di interessi psicologistici e di atmosfera — con predilezione per toni morbidi o morbosi — e di interessi « civili ». Anzi, il difetto di fondo del film consiste nel non compiuto equilibrio tra il piano psicologico e quello « politico » del racconto, i quali stentano a compenetrarsi. Il film meriterebbe un lungo esame, che non è il caso di fare in questa occasione.)

Il discorso su Torre Nilsson mi permette di inserire qui un accenno a suo padre, Leonardo Torres Ríos, morto l'anno scorso, dopo una lunga carriera (quarant'anni spesi per il cinema). Non avevo mai visto film di Torres Ríos, sapevo solo che come regista era praticamente agli antipodi del figlio: tendente ad un piano realismo, incline all'affermazione dei buoni, elementari sentimenti, etc. Ora ho visto di lui l'ultimo film, *Aquello que amamos* (1959), che mi dicono sia l'immagine schietta del suo autore. Non stento a crederlo. E' un film quasi senza storia, che colpisce per l'assenza di quella retorica che tanto abbonda nel cinema argentino, specie se fatto da gente

della vecchia generazione. E' una pittura di *ménage* borghese, tenuta, su toni volutamente smorzati, grigi, disadorni; toni cui ben si adegua la recitazione non soltanto di un attore moderno ed eccellente come Lautaro Murúa, ma anche di un'attrice altrove convenzionale come Aída Luz, e di Ana Casares. Per un bel pezzo di racconto si può dire non succeda assolutamente niente, eppure il film, nella sua modestia, riesce accattivante per la sincerità del suo tono dimesso, delle sue notazioni di vita quotidiana. I difetti non mancano: l'evasione coniugale del protagonista non è sufficientemente « preparata » e sopra tutto dà fastidio il ricorso ad una *ficelle* melodrammatica (la morte del bambino, in coincidenza con la vincita del premio letterario da parte del protagonista), in un film mantenutosi a lungo, intimisticamente, in sordina. Con tutto ciò, l'impressione è che con Torres Ríos il cinema argentino abbia perduto un regista di fiato limitato ma di una certa autenticità.

Il protagonista di *Aquello que amamos* è, dicevo, Lautaro Murúa, probabilmente oggi il miglior attore d'Argentina, insieme col più giovane Alfredo Alcón; di origine cilena, egli ha fra l'altro preso parte a diversi film di Torre Nilsson (*Graciela, La casa del ángel, El secuestradór, La caída, Fin de fiesta* — dove disegnò con asciutto, esemplare realismo la figura di Guastavino). Ricorda non soltanto nel fisico, ma in certo suo antieffettismo (tanto più apprezzabile in quanto antitetico ai vizi di troppi attori argentini), il miglior William Holden. Ora egli si è provato nella regia: non ho visto il suo secondo film, ancora inedito all'epoca del mio soggiorno a Buenos Aires (*Alias Gardelito*); ma ho visto il primo, *Shunko,* che ha per l'appunto rappresentato l'Argentina a Mar del Plata. La materia di *Shunko* non è di assoluta originalità: si tratta di un maestro di scuola, il quale si reca a compiere la sua missione in una regione arida e sperduta e riesce con la sua pacata carica umana (interprete del personaggio è lo stesso Murúa) a superare la diffidenza, l'ostilità di quella gente misera ed incolta e ad assicurarsene la stima, l'affetto e la collaborazione. Storie del genere il cinema ne ha già raccontate parecchie (riguardanti, magari, dei medici: si pensi, che so, a *The Forgotten Village* di Herbert Kline, etc.). D'altro canto, la compagine narrativa del film è piuttosto gracile, aneddotica. Ma il timbro è schietto, sincero, le aperture realistiche interessanti, specie se inquadrate entro il panorama di un cinema rimasto quasi sempre legato a schemi convenzionali: così che *Shunko* assume un rilievo che va

oltre il suo valore intrinseco, un valore di esempio per una produzione nazionale che voglia liberarsi dalle insidie della retorica e del luogo comune, le quali ne dominano tuttora una gran parte.

Murúa è dunque senza dubbio un regista da seguire con attenzione. Ma non ritireremo il nostro credito a Simón Feldman (che con *El negoción* aveva dato prova di un certo umor satirico), anche se il suo secondo film, *Los de la mesa 10,* ci ha persuaso poco. Va detto anzi tutto che in Argentina questo film si trova da diversi mesi al centro di una polemica: l'Instituto lo ha classificato nella categoria B, circostanza che non si verifica praticamente mai e che si traduce, per il film colpito, in una specie di « morte civile ». Esso non gode infatti dei benefici concessi dallo Stato alla produzione nazionale e ben difficilmente quindi troverà un esercente disposto a presentarlo. (Lo Stato concede ai film ristorni sugli incassi lordi del 20% per il bianco e nero e del 30% per il colore, non che quindici premi principali di qualità; un terzo dei programmi dev'essere obbligatoriamente riservato alla produzione nazionale; la tassazione si limita a un 10% in più sul prezzo del biglietto.) La giovane critica argentina si è schierata compattamente a favore dell'opera e ha fatto benissimo, perché qui si tratta di una quistione di principio. Non è lecito « bollare » il film di Feldman quando non si lesinano aiuti ad opere tanto meno serie e decorose. Ma bisogna stare attenti a non perdere il senso della realtà e delle proporzioni: *Los de la mesa 10* è un film sincero, simpatico, ma decisamente mancato. Privo di originalità nel soggetto, di natura intimistica e relativo all'amore contrastato tra due giovani di condizione sociale diversa (lui povero, lei agiata), esso non riesce a riscattare questo *handicap* di partenza con una inventività sul piano della regia: è piuttosto piatto, opaco, velleitario, anche a causa di una produzione evidentemente fatta in economia.

La caratteristica di una certa indigenza e velleitarietà è del resto comune a diversi film della « nouvelle vague » argentina. Si prenda il caso dell'ultimo film di Enrique Dawi, che l'anno scorso aveva attratto l'attenzione con *Rio Abajo,* girato nel Delta del Rio de la Plata, a contatto con una natura non agghindata (stavolta ho potuto vedere il suo prologo, di stile lirico-drammatico-documentaristico: un brano suggestivo ed eccellente per ritmo e per verità di immagini). Con la speranza di entrare in contatto con il pubblico, Dawi ha ora fatto violenza alla propria natura (che dev'esser quella rivelata da

Rio Abajo) per puntare su una commedia satirica, la quale prende di mira da un lato il mito del gangsterismo e certi film ad esso dedicati, dall'altro il fanatismo creato da certa stampa per siffatti « eroi » del nostro tempo. Il tono della satira, in cui non sempre la fantasia corrisponde all'intelligenza delle intenzioni, fa pensare al citato film di Feldman *El negoción,* del quale però *Héroes de hoy* (tale è il titolo dell'opera) non ha la stringatezza né la sia pur relativa continuità di fantasia. Qui idee e gags saporiti si disperdono in un contesto diluito e piuttosto fiacco, non privo di dati improbabili e di accenti « amatoristici » (del resto, anche in *El negoción* era avvertibile un che di « goliardico »).

Il primo film di un altro giovane, Dino Minniti (ex allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia) — *Tiernas ilusiones* — può invece far pensare a *Los de la mesa 10,* per il gusto scoperto e qui davvero alquanto ingenuo e deamicisiano delle contrapposizioni di personaggi appartenenti a diverse sfere sociali. Costruito in due episodi, questo film dapprima racconta — con toni zuccherosi — l'amore infantile tra una bambina ricca ed il piccolo *lift* dell'albergo dove essa abita; e poi descrive le impressioni di una bambina povera nella sontuosa casa di una compagna ricca. In questo secondo episodio il Minniti ha avuto un'intuizione felice, tradotta in immagini con una certa capacità di evocare un'atmosfera: egli ha cercato cioè di descrivere il « mimetismo » infantile della bimba di fronte al prezioso *bric-à-brac* di arredamento da cui si trova circondata. Essa coglie, l'uno dopo l'altro, i suggerimenti che le vengono dagli oggetti e ad essi si adegua in una sua piccola recita a proprio esclusivo beneficio: un quadro settecentesco le suggerisce leziosi atteggiamenti di damina, una statuetta cinese la induce ad allungarsi gli occhi, stirandoli con le dita, etc.

Se ho dedicato un po' di spazio a questi film non è perché essi (a parte, s'intende, *Shunko*) possano venir messi in discussione su un piano critico rigoroso; ma perché testimoniano comunque di quel fermento giovanile che è in atto nel cinema argentino e che rende le sue manifestazioni — per velleitarie che siano — più interessanti delle tonitruanti banalità di tanta produzione « regolare » (vedi le varie *Potrancas* che gli studî di Buenos Aires continuano a sfornare e a spedire ai festival internazionali). Nell'ambito di questi sforzi rientrano pure i cortometraggi, da cui i giovani esordienti prendono le mosse e che fioriscono disordinatamente, in un ribollire di umori

polemici in senso sociale e di estetismi di seconda mano, ma non senza sporadici risultati degni di rilievo: i cortometraggi di Fernando Birri e di Rodolfo Kuhn, di Simon Feldman e di Osías Wilenski, di Jorge Macario e di Juan Berend, di David José Kohon e di Dino Minniti (recente *El grito postrero,* sui ricoverati di un ospizio per vecchi), di Humberto Ríos (recente *Faéna,* che riprende il tema del mattatoio, della carneficina industrializzata degli animali, già svolto da Franju, con un assai bel ritmo di immagini, viziato da lungaggini e ripetizioni e da un dilagante testo di commento, di deteriore gusto letterario) e di Ricardo Alventosa (autore di un disegno animato sulla storia del petrolio, *Una historia negra,* dallo spirito polemico nei confronti delle ingerenze straniere), di Ramiro Tamayo (autore di *Bazán,* cui ha collaborato il critico de « La Nación » T. E. Martínez: film notevole per la singolarità dello spunto di cronaca e per la cadenza delle immagini) e di altri, tutti questi cortometraggi, dicevo, molti dei quali non cito perché non recentissimi oppure non visti, sono comunque l'indice di una vitalità, il segno di presenza di una generazione che batte alle porte del mondo del cinema, simile — almeno fino a ieri — ad una casta in cui era ben difficile penetrare.

Oggi, il fiorire delle produzioni indipendenti consente esperimenti ed esordî un tempo impensabili, il più rivelatore dei quali va ascritto a merito della Casa Angel, di cui Néstor Gaffet e Torre Nilsson sono i principali animatori. Sono essi che hanno dato credito ad uno dei più dotati tra i documentaristi sopra menzionati, David José Kohon (l'anno scorso parlai del suo *Buenos Aires*), fornendogli i mezzi per realizzare in piena indipendenza il suo primo film a soggetto: *Prisioneros de una noche.* Ora, non so se il cinema argentino abbia mai visto un esordio « maturo » come questo, sarei proprio tentato di escluderlo: in ogni caso, il film dimostra senza possibilità di equivoco la nascita di un nuovo regista, la portata del cui talento non è certamente solo « locale ». *Prisioneros de una noche* — storia del patetico e tragico amore di una *taxi-girl* pura di cuore per un lavoratore dei mercati generali, conclusa dal sacrificio di se stessa che la ragazza compie per mantenersi fedele al suo amore, uccidendo il proprio brutale insidiatore — *Prisioneros de una noche,* dicevo, è un film che dal punto di vista del soggetto e del suo sottofondo letterario ricorda assai da vicino le situazioni ed il clima cari al binomio prebellico Carné-Prévert (come non pensare a *Le Quai*

des brumes, e *Le jour se lève?*). Sotto questo aspetto si tratta quindi di un film « vecchio », ritardatario, come gran parte di quello che si fa in Argentina. Ma stavolta è veramente il tono che fa la musica: alludo alla sicurezza ed all'estro di un linguaggio spesso non dissimile da quello del Godard di *A bout de souffle,* un linguaggio impressionistico, il quale conferisce ad una Buenos Aires finora inedita, credo, sullo schermo, una presenza caleidoscopica e viva, di acuta funzionalità nei confronti degli sviluppi drammatici del racconto. Quei marciapiedi, quelle vetrine, quei mercati, quel parco divertimenti, quei bar e *dancing,* quel porto, etc. sono visti da un occhio irrequieto e moderno, il quale riesce a riscattare in buona misura la non modernità della materia di fondo. La sensazione è che Kohon sia un regista in grado di immettersi autorevolmente nel « discorso » vivo del cinema contemporaneo. Giova dire che egli ha avuto dei collaboratori efficientissimi nell'operatore Alberto Etchebehere (si pensi alla sicurezza nell'impiego della macchina a mano o mimetizzata, alla smagliante e cangiante qualità della fotografia notturna, etc.) e negli interpreti, Alfredo Alcón e Maria Vaner, dalla recitazione delicatamente introspettiva e ricca di vibrazioni autentiche. (Alcón è, come dicevo, l'attore più moderno che abbia oggi, con Murúa, il cinema argentino; così come Maria Vaner, dalla squisita fotogenia, si è confermata la più dotata, la più sottile tra le attrici della giovane generazione cui lo schermo bonearense affida le sue fortune.)

* * *

La battagliera campagna per un nuovo cinema argentino (e per un buon cinema in generale) è condotta, come dissi l'anno scorso, dai cineclub, fiorenti ed attivi, dalle loro pubblicazioni e da altre che ad esse si sono venute affiancando. Il Cine Club « Gente de Cine » pubblica, per esempio, una serie di *cuadernos,* di cui ho davanti l'ottavo, dedicato, manco a dirlo, a *La dolce vita,* con un saggio di Antonio Cucurullo, estratti vari del volume di Kezich edito da Cappelli e la traduzione di diverse recensioni italiane e francesi. Allo stesso film è dedicato il settimo degli analoghi fascicoli curati dal Cine Clum Enfoques, con saggi di Gilbert Salachas e José L. Duhourq e filmografia del regista. (Val la pena di osservare qui che *La dolce vita* ha fatto furori anche in Argentina: l'espressione non solo è entrata nell'uso, non solo si è trasformata in insegna per ristoranti, come altrove; ma ha dato perfino, a Mar del Plata, il nome ad un

balneario, che sarebbe come chi dicesse uno stabilimento di bagni.) Colgo qui l'occasione per segnalare anche gli accurati opuscoli e schede (su registi, movimenti, cinematografie nazionali, etc.), che curano a Montevideo i vicini circoli Cine Club del Uruguay e Cine Universitario del Uruguay, e passo alle riviste, che in questo momento in Argentina si stanno moltiplicando. A parte la più divulgativa e « piacevole » « Platea » di cui parlai l'anno scorso, vi è anzi tutto « Tiempo de cine », edita a cura del Cine Club Núcleo a partire dall'agosto del 1960: un mensile che è venuto irrobustendosi dopo un esordio un po' fragile e che è caratterizzato da un deciso *engagement,* da un atteggiamento di alacre difesa del « giovane » cinema nazionale, da uno sforzo di documentazione su quanto accade nel mondo. Particolare attenzione è stata dedicata a *La dolce vita,* a Visconti, a *Hiroshima mon amour,* a Torre Nilsson. Una posizione analoga ha « Cinecrítica », altro mensile-bimestrale, che ha iniziato le pubblicazioni nell'agosto 1960. Fra i membri del suo comitato direttivo incontriamo Fernando Birri, direttore dell'Instituto de Cinematografía presso la Universidad Nacional del Litoral, documentarista ed ex allievo del C.S.C., non che Lautaro Murúa. Anche in queste vivaci pagine si parla sopra tutto del cinema nazionale e dei suoi uomini e problemi, attraverso inchieste, saggi, recensioni, filmografie, estratti di sceneggiature, etc., ma non manca un'attenzione rivolta a *La dolce vita* e ad altri argomenti di attualità e non. Terza rivista di nascita recente è « Contracampo », che è espressione della « facoltà » cinematografica sorta presso la Escuela Superior de Bellas Artes, nel quadro della Universidad Nacional de la Plata. I sostanziosi fascicoli di questa pubblicazione hanno impostazione prevalentemente monografica: il primo è stato dedicato parte a Dreyer, parte a Resnais, il secondo a Ophüls, il terzo a Torre Nilsson.

A proposito di monografie, va ricordato il quarto fascicolo della serie di « Cine Ensayo », edita a cura del Cine Club Núcleo e da me già segnalata l'anno scorso: esso riguarda Stroheim ed è stato compilato utilizzando materiale apparso in « Bianco e Nero », in « Cinema Nuovo » ed altrove, con l'aggiunta di qualche testo originale. Ad un gruppo di grandi registi stranieri è stato dedicato il secondo quaderno di « Flashback », uscito ad alcuni anni di distanza dal primo, dedicato — come si ricorderà — a Bergman: stavolta si tratta di autori della generazione precedente: Chaplin, Renoir, Clair, John Ford. L'angolazione degli studî è particolare, come annuncia il titolo

dell'opuscolo: « Los maéstros de ántes, hoy ». Si tratta in sostanza di una valutazione dell'attività postbellica (o dai *middle thirties* in poi) di questi artisti, in relazione con il loro passato. Ogni regista è stato discusso da un diverso critico: così H. Alsina Thevenet, un critico acuto, ma affezionatissimo allo specifico filmico, « stronca » tutto Chaplin da *Modern Times* in avanti; Alfredo N. Vilariño Ochoa traccia un bilancio, non sempre condivisibile, del Renoir degli anni quaranta e cinquanta; Edgardo Cozarinsky illumina con gusto le ultime fasi dell'evoluzione di Clair verso la commedia drammatica; quanto al saggio di Lindsay Anderson su Ford, si tratta di una serie di scritti varî (recensioni per lo più), cuciti insieme: il filo bianco è visibile, le lacune sono evidenti, ma la sostanza rimane stimolante. L'opuscolo è completato dalle filmografie dei registi presi in esame. Allo studio dell'opera di registi argentini sono invece dedicati i due ultimi opuscoli della serie pubblicata a cura del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino sorto presso la Cinemateca Argentina (a cura di Roland e di Juan Carlos Fisner). Si tratta di Leopoldo Torres Ríos e di Mario Soffici: i fascicoli raccolgono copia di materiale vario ed interessante: biografico e autobiografico, critico ed autocritico, iconografico, diaristico, filmografico, etc. (I fascicoli precedenti della serie erano stati dedicati a: « La época muda del cine argentino »; « Cine argentino 1897/1931 »; « La novela argentina en el cine ».)

E finalmente ci sono i libri veri e propri. In Argentina si stampa molto, sul cinema, da parte di diversi editori. La maggioranza dei volumi pubblicati sono traduzioni da lingue straniere; ma non mancano i contributi originali. Boris Zipman non si è lasciata sfuggire l'occasione offerta dal film « di cui si parla » e ha dato alle stampe un *Fellini y « La dolce vita »* (Gama, Buenos Aires, 1900), che si è venduto a migliaia e migliaia di copie: in un centinaio di paginette l'autore ha raccolto notizie e dati biografici e filmografici relativi all'autore, sue dichiarazioni, recensioni italiane e francesi del film, echi di stampa relativi alle polemiche scatenate intorno ad esso, ed ha inserito nel contesto, diciamo così, antologico alcuni capitoletti di considerazioni personali, di ordine morale ed estetico-critico, schierandosi tra i più decisi sostenitori dell'opera. Hellén Ferro, critico del quotidiano « Clarín », ha esposto le proprie idee intorno al cinema in un altro volumetto di una sessantina di pagine. *Qué es el cine* (Columba, Buenos Aires, 1960): egli pone l'accento sulle schiavitù

del cinema, sul suo dominante carattere industriale e artigianale al tempo stesso, sul fenomeno della creazione collettiva. L'autore parte da una posizione di deciso scetticismo nei confronti del cinema inteso come arte e di aperta diffidenza nei confronti del cinema come veicolo sociale. Il discorso su cinema e morale, costume, società lo conduce a tracciare dei rapidi, sommari panorami dei diversi « generi » e delle diverse cinematografie nazionali. Discutibile com'è in taluni suoi presupposti o conclusioni, il libretto ha una sua densità ed alacrità nella proposizione di temi molteplici, con assidua attenzione per gli aspetti sociologici della materia. Nella sfera tecnico-estetica rientra in prevalenza il manuale di Mario e Stelio Cro *El guión base del film* (Ed. de Cultura Moderna, Mar del Plata, 1960), il quale tuttavia tende a frangere i limiti che gli autori si erano imposti con quel titolo specifico e modesto, per spaziare entro un vasto ambito problematico. Senza voler qui entrare in una minuta discussione, va osservato che il libro è frutto di un evidente amore per il cinema e di uno studio attento, anche se la ricca esemplificazione (con osservazioni spesso acute ed originali) è in gran prevalenza attinta solo dal cinema postbellico. Alla trattazione generale fanno seguito capitoli particolari dedicati a *Le notti di Cabiria* e a *The Bridge on the River Kway,* non che un « esempio di soggetto, trattamento e sceneggiatura di cortometraggio » (*Cenicienta*), un soggetto di Stelio Cro, già pubblicato da « Bianco e Nero », una bibliografia. Non mancano alcune tavole fotografiche.

L'avvenimento più importante per l'editoria cinematografica argentina rimane comunque il completamento della *Historia del cine argentino* di Domingo De Nubila (Cruz de Malta, Buenos Aires, 1960). Sui meriti e le caratteristiche del primo volume di questa storia (dalle origini al 1942) ho già riferito al lettore. Il secondo volume riprende il discorso dal 1943 e lo conduce fino a tutto il 1959, seguendo gli stessi criteri cronistorici, puntigliosamente informativi, e completando la trattazione anche stavolta con una filmografia completa, con un elenco dei premi concessi alla cinematografia nazionale, con indici dei nomi e dei titoli e con tavole fuori testo. La storia del Di Nubila è una vera miniera per chi voglia seriamente documentarsi intorno al cinema argentino, è il frutto di un lavoro paziente, appassionato e consapevole, di un lavoro di ricercatore e di studioso degno di tale nome. L'appunto che si può muovere a questa poderosa, esauriente opera è di aver, per così dire, adoperato due pesi e due misure

sul piano critico, con il rischio di fuorviare il lettore meno al corrente. Voglio dire che il Di Nubila ha riconosciuto l'importanza, di Torre Nilsson, non lesinando peraltro riserve, le quali potrebbero essere considerate del tutto legittime, se egli non avesse prodigato elogi (magari sommarî) ad opere di ben diversa levatura, spesso decisamente mediocri o scadenti. L'ideale gerarchia dei valori viene a stabilirsi egualmente, ma il pericolo di una confusione non è evitato, e non si sa se attribuire l'inconveniente ad un difetto di prospettiva (siamo su un piano di cronistoria nazionale e quindi di valori relativi) oppure ad un eccesso di « affetto » per la materia appunto « nazionale » o ad una particolare inclinazione sul piano del gusto. In ogni caso, un più chiaro criterio discriminativo dei valori avrebbe giovato all'opera, la cui importanza ed utilità rimangono comunque evidenti.

* * *

Il discorso è già stato anche troppo lungo e quindi resisto alla facile tentazione di intrattenere ancora il lettore sugli incontri d'ogni genere che un soggiorno oltre oceano consente: da quello — in cinema commerciali — con film risalenti a stagioni del cinema assai lontane nel tempo (una sala di Mar del Plata riesumava fra l'altro uno dei primi saggi di Busby Berkeley coreografo: *The Kid from Spain - Il re dell'arena* di Leo McCarey, 1933, con Eddie Cantor) a quello con Goffredo Alessandrini, esule in terra argentina, dopo la sua disavventura uruguayana di due anni or sono e pateticamente teso verso la problematica realizzazione di un film che gli consenta di non considerare la sua « spedizione » come totalmente improduttiva (1).

(1) Una volta passato il mio « rapporto » alla tipografia, mi sono giunte dall'Argentina due notizie che vale la pena di riferire. La prima riguarda un nuovo film di cui Leopoldo Torre Nilsson ha iniziato le riprese, non appena portato a termine il montaggio di *La mano en la trampa*. (I pareri che mi sono giunti su quest'ultimo film concordano: si tratterebbe dell'opera più matura del regista). La nuova opera è il frutto d una coproduzione « in economia » con l'Uruguay, dove vengono girati gli esterni (un 70% del metraggio totale). Essa si intitola la *Piel de verano*, si basa su un racconto di Béatriz Guido, e pare rappresenti per Torre Nilsson un mutamento di stile, con un certo margine di improvvisazione creativa. Mi viene definito il soggetto come « una storia sentimentale con scioglimento tragico, reminiscente di *Bonjour, Tristesse* ». Protagonisti sono Graciela Borges e Alfredo Alcón. La seconda notizie è poco lieta. Tomás Eloy Martínez ed Ernesto Schoo sono stati esonerati dall'incarico di critici cinematografici de « La Nación », uno dei più autorevoli

I film di Mar del Plata

DIE FASTNACHTSBEICHTE (t. l.: La confessione di Carnevale) — r.: William Dieterle - **s.:** dal romanzo di Carl Zuckmayer - **sc.:** Kurt Heuser - **f.** (in Eastmancolor): Heinz Pehlke - **m.:** Siegfried Franz - **int.:** Hans Söhnker, Gitty Daruga, Götz George, Friedrich Domin, Christian Wolff - **p.:** U.F.A. - International, 1960 - **o.:** Germania Occ.

DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE (Il diabolico Dr. Mabuse) di Fritz Lang - **d.:** Cei-Incom.

Vedere dati e breve giudizio di Leonardo Autera nel n. 1, *gennaio* 1961.

SHUNKO (t. l.: Shunko) — r.: Lautaro Murúa - **s.:** Jorge W. Abalos - **sc.** Augusto Roa Bastos - **f.:** Vicente Cosentino - **m.:** Waldo de los Rios - **scg.:** Saulo Benavente - **int.:** Lautaro Murúa, Raúl del Valle, Fanny Olivera, Orlando Sacha, Gabriela Schoo, Angel Greco (Shunko), Graciela Rued, Martha Roldán, bambini e abitanti della zona - **p.:** Leo Kanaf per la San Justo, 1960 - **o.:** Argentina.

PREZIL JESEM SVOU SMRT (t. l.: Sono sopravvissuto alla mia morte) — r.: Vojtech Jasny - **s.** e **sc.:** Milan Jaris - **f.:** Jaroslav Kucera - **m.:** Svatopluk Havelka - **scg.:** Karel Lier - **int.:** Frantisek Peterka, Jirí Sovák, Vaclav Lohnisky, Martin Tapák, Paul Berndt, Hans Joachim Hegewald, Fred Delmare - **p.:** Cesky Film, 1960 - **o.:** Cecoslovacchia.

A LAS CINCO DE LA TARDE — r.: Juan Antonio Bardem - **s.:** da « La Cornada » di Alfonso Sastre e da un s. inedito di J. A. Bardem - **sc.:** Alfonso Sastre e Juan Antonio Bardem - **f.:** Alfredo Fraile - **m.:** Cristóbal Halffter - **scg.:** Francisco Canet - **int.:** Francisco Rabal, Enrique A. Diosdado, Nuria Espert, Germán Cobos, Julia Gutiérrez Caba, Manuel Zarzo, Vicente Ros - **p.:** Uninci, 1960 - **o.:** Spagna.

HELL TO ETERNITY (All'inferno per l'eternità) — r.: Phil Karlson - **s.:** Gil Doud - **sc.:** Ted Sherdeman e Walter Roeber Schmidt - **f.:** Burnett Guffey - **m.:** Leith Stevens - **scg.:** David Milton - **eff. spec.:** Augie Lohman - **mo.:** George White, Roy V. Livingston - **int.:** Jeffrey Hunter, David Janssen, Vic Damone, Patricia Owens, Richard Eyer, John Larch. Miiko Taka, Sessue Hayakawa, Bill Williams - **p.:** Irving H. Levin e Lester A. Sansom per la Atlantic Pictures-Allied Artists, 1960 - **d.:** Columbia-Ceiad - **o.:** U.S.A.

LET NO MAN WRITE MY EPITAPH (t. l.: Che nessuno scriva il mio epitaffio) — r.: Philip Leacock - **s.:** dal romanzo di Willard Motley - **sc.:** Robert Presnell jr. - **f.:** Burnett Guffey - **m.:** George Duning - **canzone** « Reach for Tomorrow » di Jimmy Mc Hugh e Ned Washington - **scg.:** Robert Peterson - **int.:** James Darren, Shelley Winters, Burl Ives, Jean Seberg, Ricardo Montalban, Ella Fitzgerald, Rudolph Acosta - **p.:** Boris D. Kaplan, 1960 - **d.:** Ceiad-Columbia - **o.:** U.S.A.

---

quotidiani di Buenos Aires. La ragione del provvedimento è tutt'altro che misteriosa: ad essi è stato fatto carico, in pratica, del loro impegno culturale, della loro severità di giudizio. La quale severità, avendo spesso colpito « colossi » americani, ha provocato massicce reazioni da parte delle filiali argentine delle case di Hollywood, che in dicembre hanno ridotto le loro inserzioni pubblicitarie del 50 % e poi hanno minacciato di sopprimerle del tutto. Di fronte al ricatto, il giornale — che già aveva « ammonito » i suoi critici — ha ceduto e preso il provvedimento gravissimo. Quanto è accaduto a « La Nación » costituisce uno scandalo inaudito, reso tanto più grave dal fatto che Martínez (non conosco Schoo per poterlo giudicare) è uno dei critici più preparati, più vivi, più seri del Sud America. L'allontanamento suo e del suo collega è un avvenimneto luttuoso per la critica cinematografica di tutto il mondo. Desidero qui esprimere a Martínez ed a Schoo la mia intera personale solidarietà. E credo, facendo ciò, di interpretare anche il sentimento di tutta la critica italiana degna di questo nome. (g.c.c.)

LA VÉRITÉ (La verità) — **r.** e **s.**: Henri-Georges Clouzot - **sc.**: H.G. Clouzot, Jérôme Géronimi, Simone Drieu, Michèle Perrein, Christiane Rochefort - **f.**: Armand Thirard - **m.**: adattamenti di musica classica e de « L'uccello di fuoco » di I. Stravinsky - **scg.**: Jean André - **int.**: Brigitte Bardot, Marie-José Nat, Charles Vanel, Sami Frey, Paul Meurisse, Jacqueline Porel, Louis Seigner, Jean-Louis Reynols, André Oumansky, Fernand Ledoux - **p.**: Raoul J. Lévy, 1960 - **d.**: Ceiad-Columbia - **o.**: Francia.

CE SOIR OU JAMAIS — **r.**: Michel Deville - **s.** e **sc.**: Michel Deville e Nina Companeez - **f.**: Cl. Lecomte - **scg.**: Alexandre Hinchis - **int.**: Anna Karina, Eliane d'Almeida, Claude Rich, Georges Descrières, Françoise Dorléac, Michel De Ré, Jacqueline Danno, Guy Bedos, Anne Tonietti - **p.**: Elefilm/Ulysse, 1960-61 - **o.**: Francia.

KET EMELET BOLDOGSAG (t.l.: Due piani di felicità) — **r.**: János Herskó - **s.** e **sc.**: Imre Bencsik - **f.**: Ottó Forgács - **m.**: András Bágya - **int.**: Flórián Kalló, Edit Domján, Dezsö Garas, Mariann Krencsey, Gyula Szabó, Karola Csürös, István Avar, Margit Vetró, Károly Mécs, Mari Töröcsik - **p.**: Hunnia, 1960 - **o.**: Ungheria.

SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING — **r.**: Karel Reisz - **s.** e **sc.**: Alan Sillitoe, dal suo romanzo - **f.**: Freddie Francis - **m.**: Johnny Dankworth - - **scg.**: Ted Marshall - **int.**: Albert Finney, Shirley Anne Field, Rachel Roberts, Hylda Baker, Norman Rossington, Bryan Pringle, Robert Cawdron, Edna Morris, Elsie Wagstaffe, Frank Pettitt, Irene Richmond - **p.**: Harry Saltzman e Tony Richardson per la Woodfall, 1960 - **o.**: Gran Bretagna.

THE LONG AND THE SHORT AND THE TALL — **r.**: Leslie Norman - **s.**: dal dramma di Willis Hall - **sc.**: Wolf Mankowitz - **f.**: Erwin Hillier - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Jim Morahan - **int.**: Richard Todd, Laurence Harvey, Richard Harris, David McCallum, Ronald Fraser, John Meillon, John Rees, Kenji Takaki - **p.**: Michael Balcon, 1960 - **o.**: Gran Bretagna.

KAPO' di Gillo Pontecorvo.
Vedere giudizio di Guido Cincotti e dati nel n. 8-9, 1960.

LETTERE DI UNA NOVIZIA di Alberto Lattuada.
Vedere giudizio di Leonardo Autera e dati nel n. 1, 1961.

CHI NO HATE NI IKIRU MONO (t.l.: L'uomo che vive ai confini della terra - presentato col titolo « Il mare infuriato ») — **r.**: Seiji Hisamatsu - **s.** e **sc.**: Musuaki Saegusa e Seiji Hisamatsu - **f.** (in Eastmancolor): Seiichi Endo - **m.**: Ikuma Dan - **scg.**: Takeo Kita - **int.**: Hisaya Morishige, Yoko Tsukasa, Mitsuko Kusabue, Jun Funato - **p.**: Toho-Morishige, 1960 - **o.**: Giappone.

ELLAS TAMBIEN SON REBELDES — **r.**: Alejandro Galindo - **s.** e **sc.**: Alejandro Galindo - **f.**: Rosario Solano - **scg.**: Gunther Gerzo - **int.**: Lorena Velázquez, Matha Elena Cervantes, Silvia Suárez, Ignacio Lopéz Tarso, David Silva, Miguel Manzano, Roberto Cañedo, Anita Blanch - **p.**: Juan Ortega, 1960 - **o.**: Messico.

POWROT (t.l.: Il ritorno) — **r.**: Jerzy Passendorfer - **s.** e **sc.**: Roman Bratny, dalla terza parte del suo romanzo « Szezesliwi torturowani » (I felici torturati) - **f.**: Kazimierz Konrad - **scg.**: Roman Mann - **int.**: Andrzej Lapicki, Alina Janowska, Josef Nowak, Kalina Jedrusik-Dygatowa, Saturnin Zurawski, Maria Ciesielka, Kazimierz Opalinski, Edward Dziewonski - **p.**: Iluzjon, 1960 - **o.**: Polonia.

OTELLO — **r.** e **coreogr.**: Vajtang Ciabukiani - **s.**: dalla tragedia di William Shakespeare - **sc.**: Y. Ghelovani e Vajtang Ciabukiani - **f.** (in Sovcolor): Felix Visotskij - **m.**: Aleksei Maciavariani - **scg.**: Serapion Vatsadze e Solomon Virsaladze - **int.**: Vajtang Ciabukiani, B. Tsignadze, Z. Kikaleishvili, L. Mitaishvili, G. Monavardisashvili, Etery Ciabukiani e la Compagnia del Teatro d'Opera e Balletto di Tbilissi - **p.**: Gruzia Film, 1960-61 - **o.**: U.R.S.S. (Georgia).

(*a cura di* G. C. CASTELLO)

* * *

Il Gran Jurado Internacional del III° Festival Cinematografico Internazionale di Mar del Plata — tenutosi dall'8 al 17 gennaio 1961 — era composto da Ernesto Arancibia (Argentina); César Fernández Ardavín (Spagna); Peter G. Baker (Gran Bretagna); Antonin M. Brousil (Cecoslovacchia); Arturo Cerretani (Argentina); José P. Dominianni (Argentina); Claus Hebecker (Germania Occ.); Sidney Schreiber (U.S.A.); Mario Soffici (Argentina); Albert Valentin (Francia); Cesare Zavattini (Italia), Presidente.

Esso ha assegnato i premi come segue:

Miglior film: **Saturday Night and Sunday Morning** di Karel Reisz (Gran Bretagna);

Miglior regista: Henri-Georges Clouzot per **La vérité** (Francia);

Migliore attrice: Susan Strasberg per **Kapò** di Gillo Pontecorvo (Italia);

Miglior attore: Albert Finney per **Saturday Night and Sunday Morning**;

Miglior soggetto: Alan Sillitoe per **Saturday Night and Sunday Morning**;

Miglior film parlato in lingua castigliana: **Shunko** di Lautaro Murúa (Argentina);

Miglior cortometraggio: **Pozor!** di Jirí Brdecka (Cecoslovacchia).

Il Jurado Internacional de la Crítica era composto da Giulio Cesare Castello (Italia); Juan Cobos (Spagna); Jorge Miguel Couselo (Argentina); Carlos Fernández Cuenca (Spagna); Antonio Di Benedetto (Argentina); George N. Fenin (U.S.A.); José Ramón Luna (Argentina); Tomás Elóy Martínez (Argentina); Morando Morandini (Italia); Edgar Morin (Francia); Jerzy Toeplitz (Polonia).

Esso ha assegnato i premi come segue:

Miglior film: **Saturday Night and Sunday Morning** di Karel Reisz (Gran Bretagna);

Menzioni: **Powrot** di Jerzy Passendorfer (Polognia); **Shunko** di Lautaro Murúa (Argentina);

Miglior cortometraggio: **Pozor!** di Jiri Brdecka (Cecoslovacchia) (1).

---

(1) A proposito delle giurie di Mar del Plata, vi è da fare un'osservazione. Il Festival argentino è il solo nel mondo, credo, dove esista — accanto alla giuria ufficiale — una giuria della critica nominata dalla presidenza della manifestazione e quindi anch'essa dotata di un carattere di semiufficialità. L'esistenza di una tal giuria presupporrebbe una composizione altrettanto omogenea, per quanto riguarda la giuria ufficiale. Voglio dire che — se si vuol *nominare* una giuria composta tutta di critici — sarebbe logico che l'altra giuria fosse composta tutta di non critici, cioè praticamente di cineasti (dato che giudiziosamente Mar del Plata tiene lontani i «non addetti ai lavori»). Ma questo non avviene, la giuria ufficiale essendo mista, poiché vi convivono cineasti e critici. Il controsenso mi sembra evidente. Penso che gli organizzatori del Festival di Mar del Plata debbano decidersi a risolvere la situazione, un tantino ibrida. Forse la presenza di critici nella giuria ufficiale è stata finora soltanto un ripiego, dovuto all'impossibilità di disporre di tutti i cineasti autorevoli cui si era pensato. Ma, per valida che sia la giustificazione, l'incoveniente rimane. Inutile dire che — siccome i più qualificati per professione a far parte di una giuria sono pur sempre i critici — la vera soluzione, secondo me, sarebbe quella di nominare una giuria unica, composta soltanto di critici. Il che risolverebbe, oltre tutto taluni problemi «organizzativi» e costituirebbe anche una lezione per certi festival di nostra conoscenza, troppo sensibili agli snobismi, ai complessi di inferiorità, ai calcoli politici e via dicendo. (g.c.c.)

Colloquio su “ Luci del varietà ”

di *ALBERTO LATTUADA* e *BRUNELLO RONDI*

Dopo la pubblicazione su « Bianco e Nero » del mio saggio analitico sul film di Lattuada e Fellini *Luci del varietà* — che è il primo capitolo d'una vasta opera monografica che ho in corso di stesura sul « Cinema di Fellini » — ho avuto occasione di incontrarmi con Lattuada e di avere da lui parecchi preziosi ragguagli e cenni anche inediti sulla nascita e sull'essenza di questa collaborazione e « coregia » — di Lattuada e Fellini — che proprio in quanto collaborazione e coregia è stato — in Italia — un fatto più unico che raro.

Trascrivo qui di seguito — nel suo semplice schema — l'andamento del colloquio svolto con Lattuada, non irrilevante ai fini della dettagliata conoscenza d'un capitolo singolare e notevole del cinema italiano. (*B. R.*).

LATTUADA — La collaborazione con Fellini per *Luci del varietà* è senz'altro uno dei momenti più felici della mia vita e del mio lavoro. Questo film lo abbiamo lungamente « covato » insieme e sopratutto poi — al momento della realizzazione — ci siamo divertiti moltissimo ad attuarlo, nel piacere creativo più assoluto e con un grado d'incoscienza abbastanza folle, tanto che « sballammo » tutti i preventivi. Ma si trattava di soldi nostri, per un film che volemmo realizzare svincolandoci da tutte le abituali prospettive della produzione. Si tratta di una iniziativa, credo, che a quei tempi era abbastanza innovatrice nel campo produttivo, anche se carica di rischi che non avevamo voluto nasconderci.

Fellini aveva già sceneggiato con me *Senza pietà* e *Il mulino del Po,* e quanto a Giulietta Masina — che appunto è una delle interpreti principali di *Luci del varietà* — ricordo ancora che quando — su segnalazione di Fellini — ero andato a sentirla recitare a teatro in « Angelica » di Ferrero, protagonista assieme a Mastroianni, fui felicissimo di farla debuttare in *Senza pietà* accanto a Carla Del Poggio.

Luci del varietà nacque così, anche, come... associazione tecnica delle nostre due famiglie; oltre a Fellini (e alla Masina), nel film lavoravano, infatti con me e con Carla Del Poggio, mio padre — Felice Lattuada — che è l'autore del commento musicale, e mia sorella Bianca, che del film era direttrice di produzione.

Rondi — Realizzaste subito questa vostra — diciamo — « unità produttiva? ».

Lattuada — No, prima andammmo a trovare Carlo Ponti e gli dicemmo che volevamo produrre un film sul « piccolo varietà », proponendogli di unirsi a noi. Ponti ci trattò con molta sufficienza e rispose — in sostanza — che il film non gli interessava affatto e che — anzi — ci dissuadeva dal realizzarlo.

Andammo egualmente avanti, con una tenacia che si andava facendo più grande, e incominciammo a lavorare alla sceneggiatura. A metà del lavoro, venimmo a sapere che Ponti aveva messo in cantiere un film dal tema pressocché analogo: *Vita da cani,* con Aldo Fabrizi, la Lollobrigida e una turba di belle ragazze. Tornammo, in deputazione, da Ponti, e lo sentimmo dirci: « E' meglio che smettiate di pensare al vostro film. Il mio, lo faccio con Fabrizi e la Lollobrigida; cosa potete contrapporre, voi, a questi nomi? Per il vostro bene, vi consiglio di ritirarvi, altrimenti *non farete una lira* ».

Continuammo, invece, a costo di svenarci e decidemmo di fare il film, consigliando a nostra volta Ponti di desistere dal suo progetto. Trovammo, per associarsi a noi, la « Capitolium »; una buona società di produzione che ci appoggiò con una parte di capitali. Una delle migliori società di distribuzione di quegli anni, la « Fincine », sottoscrisse il contratto di distribuzione e fornì il « minimo garantito ». Parte degli attori fu pagata da Carla Del Poggio, da me e da Fellini, mentre naturalmente la Masina lavorò senza alcun compenso. Facemmo dei rapidi sopraluoghi sugli esterni, scegliendo i posti a Roma e per tutta la preparazione mi consultai con Fellini (che peraltro in quel periodo era occupato anche dalla sceneggiatura di

La città si difende, per Germi); poi, incominciammo le riprese effettive.

Io girai tutto il film affiancato da Fellini, col quale ero in una felice consuetudine di collaborazione da *Senza pietà;* collaborazione che in *Luci del varietà* raggiunse l' « entente » più assoluta.

Stabilii tutta l'alternanza dei piani tecnici e la previsione di montaggio. Posso dire che l'ossatura del soggetto era data da certi ricordi delle esperienze compiute da Fellini, nei suoi vagabondaggi per la provincia italiana al seguito di Aldo Fabrizi e della sua compagnia di varietà. Senza dubbio, i lati picareschi, avventurosi della vicenda, certe spiccate venature fantastiche — che tu riconosci assai bene nel tuo saggio — appartengono al mondo di Fellini.

Dei miei interessi principali, nel film, credo di ritrovare sopratutto il gusto della povera gente, lo stimolo di descrivere il carattere d'un personaggio — come il « capocomico » Dal Monte — che si crede molto importante, mentre — invece — non lo è.

Rondi — Si trattava, appunto — mi sembra — di costruire la psicologia d'un eroe della mediocrità, un eroe che non è tale, e appare senza passato, impastato di meschinità, di aspirazioni deluse.

Lattuada — Sì, e lo sforzo era di imporlo — come tale — al pubblico.

Dal Monte ha impulsi nobili, patetici, un bisogno acuto di poesia e un'aspirazione continua verso di essa, che sempre gli sfugge. E' questo il suo lato commovente. La meschinità, la volgarità, sono riscattate in lui da questo fondo che tende al bene e al meglio senza potervi arrivare.

Far accettare dal pubblico un personaggio come questo, che non ha qualità vistose per essere amato, e si sente infelice per colpa delle sue vanità, delle sue ambizioni deluse, era un'impresa che ci pareva degna d'essere attuata. Sopratutto il finale del film, che io e Fellini concepimmo in stretta intesa, rivela il fondo del personaggio; Dal Monte, cerca di « tenersi su », per vanità, per posa, e inventa — con misero splendore — delle cose straordinarie sul piano della più gratuita menzogna (per esempio una « tournée » che toccherà luoghi importantissimi). Dal Monte si rivela, in ciò, proprio profondamente un « attore », già come personaggio; egli gode a inventare, a recitare — nella vita — parti senza appiglio reale. Accanto a lui la ragazza, Liliana, esprime invece solo la crudeltà incosciente; Liliana

è una forza cieca, che non capisce niente: « una bestiolina », come appunto diceva Fellini.

Rondi — Un tema di solitudine, di infelicità, è presente in tutti i tuoi film, mi sembra l'accento conclusivo di ogni tua storia. Può essere ritenuto — questo — uno dei nodi fondamentali della tua opera?

Lattuada — Sì, e appunto anche in *Luci del varietà* la solitudine e l'infelicità del personaggio di Dal Monte erano l'aspetto che più mi affascinava. Negli altri miei film questo tema è ricorrente. Assoluta è la solitudine di *Giovanni Episcopo,* mentre nella morte si conclude l'infelicità dei due protagonisti di *Senza pietà.* Anche nel *Mulino del Po* la storia d'amore che lievita nel film, appare, in ultimo, come lacerata, e la protagonista resta isolata e sfatta nella sua amarezza, mentre questo tema raggiunge nel *Cappotto* — mi sembra — la sua evidenza maggiore. Il finale del *Cappotto* è una mia aggiunta alla vicenda di Gogol; l'idea, cioè, del convoglio funebre, salutato da tutti.

Solo dopo morto il protagonista, trascurato in vita, è — così — salutato dalla gente. Anche la protagonista femminile di *Guendalina* rimane — in ultimo — sola; non c'è comunicazione, chiarezza d'appoggio, tra lei e i parenti. Mentre, senza dubbio, l'isolamento voluto, coraggioso, della ragazza, è la risoluzione finale dei *Dolci inganni* e una simile risonanza, più acuta e sgradevole certo, ha la tensione della protagonista in *Lettere di una novizia.*

Rondi — Credo che sarà bene ripercorrere in sede storiografica, distesamente critica — l'arco dei tuoi film maggiori. Una tendenza notevole al romanzo e un grado di durata stilistica effettiva, consistente, mi sembrano qualità che nella tua opera esigono ampia indagine e svelano una notevole coerenza di lavoro, di superiore « prestazione tecnica » (dando alla tecnica il significato migliore).

Desidero impegnarti qui, pubblicamente, a una « mostra personale » dei tuoi film, che ritengo possa avere un notevole interesse storiografico. E, visto che accetti, voglio concludere il nostro colloquio con l'annuncio — dunque — che tale « mostra » verrà fatta.

La malattia dei sentimenti

colloquio con MICHELANGELO ANTONIONI

ANTONIONI: Io desidero innanzi tutto ringraziare sia il presidente Ammannati che il direttore Fioravanti delle parole calde con le quali hanno voluto accogliermi in questo posto dove io sono stato come allievo e dove mi sentirei più a mio agio nelle poltrone dove voi siete seduti, che non qui. Perché non sono uno di parola facile, ma vorrei dire che sono piuttosto di immagine facile. Mi sarebbe molto più facile girare una scena di questo genere che non recitarla come sono costretto a fare, anche perché la recitazione non è il mio forte. Ci sono però dei momenti in cui è necessario, credo, fare un certo sforzo su sè stessi, per fare il punto su quello che si è cercato di realizzare nel corso degli anni, con il proprio lavoro. Questo sforzo molto spesso ci viene richiesto, oserei dire, ci viene provocato, dalla insistenza con cui taluni giornalisti, per esempio, dopo un nostro film cercano di insinuarsi nei più profondi meandri del nostro animo per cercare di scoprire le ragioni, i motivi, le ispirazioni, come si suol dire, che hanno mosso noi a fare un certo lavoro piuttosto che un altro. E' il momento, voglio dire, in cui si cerca di essere più sinceri. Qualcuno ha detto che le parole servono a nascondere più che altro i nostri pensieri, ma tuttavia io cercherò di essere, nelle risposte che darò alle vostre domande, quanto più sincero mi sarà possibile, così come sono solito fare quando lavoro. Non mi sono preparato per fare un discorso, e forse sarò, in questa premessa che sto cercando di fare, un po' confuso. Mi sto chiedendo che cos'è che è più giusto che dica, che cos'è che voi volete sapere da me. Sono un regista che ha cominciato dieci anni fa a fare dei film a lungometraggio e che si è sforzato di seguire una certa linea, di tenere una certa coerenza. Non dico questo a titolo di merito, ma lo dico perché era il solo

modo nel quale mi interessasse fare del cinematografo. Quindi è un fatto anche egoistico, una sorta di difesa, in certo senso. Probabilmente se avessi ceduto e avessi fatto dei film diversi, avrei fatto dei film peggiori di quelli che non abbia fatto. Ora se mi chiedo quali sono stati i motivi, le riflessioni in seguito alle quali io sono arrivato a fare quel certo lavoro, credo di poter dire — e questo è un discorso che faccio, tengo a precisarlo, « a posteriori », non l'ho fatto « a priori » prima di cominciare la mia attività nel campo del lungometraggio — che mi hanno mosso due ordini di meditazioni. La prima riguardava proprio i fatti che stavano accadendo attorno a noi nell'immediato dopoguerra, e anche dopo, nel 1950, quando ho cominciato la mia carriera; e la seconda era un fatto più semplicemente tecnico, che riguardava più da vicino il cinematografo. Per quanto riguarda il primo motivo posso dire che è vero che i cosiddetti film neorealistici italiani, tra i quali annoveriamo degli autentici capolavori, erano forse in quel particolare periodo la sola, la più genuina e la più valida espressione cinematografica, ed anche la più giusta. Era un periodo in cui tutto quello che accadeva attorno a noi era anormale, la realtà era scottante; vi erano fatti e situazioni eccezionali, per cui i rapporti tra individuo e ambiente, tra individuo e società erano forse la cosa più interessante da esaminare. Ecco perché (e questo l'ho scritto più volte, ma non mi dispiace ripetermi, poiché sono cose, queste, delle quali sono profondamente convinto) prendere come personaggio di un film, per esempio in *Ladri di biciclette,* un operaio a cui hanno rubato la bicicletta e non può più lavorare, e il cui solo motivo è questo, il motivo più importante del film, intorno al quale tutto il film ruota, quello, dico, era in quel momento essenziale e ci bastava. Non interessava sapere quali erano i pensieri, quale la natura, il carattere di questo personaggio, quali i suoi rapporti più intimi — nel senso più lato della parola — con la moglie; tutto questo era possibile ignorarlo: importante era invece stabilire quelli che erano i suoi rapporti con la società. Quello era il motivo predominante dei film neorealistici di allora. Quando invece ho cominciato a fare del cinema sono partito da un'altra osservazione. Io arrivavo un po' più tardi, in quegli anni intorno al 1950, in cui quella prima fioritura di film, pur così valida, incominciava già a dare segni, secondo me, di una certa stanchezza. Fui quindi indotto a pensare: che cosa, in questo momento, è importante esaminare, prendere cioè come argomento delle proprie storie, delle proprie vicende, del pro-

prio fantasticare? E mi è sembrato che fosse più importante non tanto, come dicevo prima, esaminare i rapporti tra personaggio e ambiente, quanto fermarsi sul personaggio, dentro il personaggio, per vedere che cosa di tutto quello che era passato — la guerra, il dopoguerra, tutti i fatti che ancora continuavano ad accadere e che erano tanto importanti da non lasciare un segno sulle persone, sugli individui — che cosa era rimasto di tutto questo dentro i personaggi, quali erano non dico le trasformazioni della loro psicologia o del loro sentimento, ma i sintomi di quella evoluzione e la direzione nella quale cominciavano a delinearsi i cambiamenti e le evoluzioni che poi sono avvenuti nella psicologia e nei sentimenti e forse anche nella morale di queste persone. E così ho cominciato con *Cronaca di un amore,* in cui analizzavo la condizione di aridità spirituale e anche un certo tipo di freddezza morale di talune persone dell'alta borghesia milanese. Proprio perché mi sembrava che in questa assenza di interessi al di fuori di loro, in questo essere tutti rivolti verso se stessi, senza un preciso contrappunto morale, senza una molla che facesse scattare in loro ancora il senso della validità di certi valori, in questo vuoto interiore vi fosse materia sufficientemente importante da prendere in esame. Fu quello che purtroppo i critici francesi hanno molto benignamente voluto definire una sorta di neorealismo interiore. Questa dunque era la strada che a me sembrava la più giusta, in quel momento. Vi dirò dopo anche come e perché io abbia utilizzato una certa tecnica proprio in riferimento a questa conclusione. Il secondo ordine di osservazioni che mi ha portato verso una certa strada è stata una stanchezza istintiva che sentivo già da parecchio tempo verso quelle che erano le tecniche e i modi di racconto, normali e convenzionali, del cinematografo. Questo vincolo l'ho cominciato ad avvertire istintivamente fin dai miei primi documentari, soprattutto da *N. U.,* che avevo girato in modo piuttosto diverso da quello fino ad allora consueto. (Vi ricordo comunque che io avevo cominciato già nel '43 a girare il mio primo documentario, che poi fu finito nel '47. Fin da allora io avevo cominciato a occuparmi, anziché delle cose, o dei paesaggi, o dei luoghi, come di solito si faceva in Italia, delle persone, in un modo più caldo, molto più benevolo, molto più interessato.) Per quello che riguarda la forma del documentario, e soprattutto da *N. U.,* io sentivo il bisogno di eludere certi schemi che si erano venuti formando e che pure erano allora validissimi. Lo stesso Paolucci — che era allora uno dei docu-

mentaristi più noti — faceva i suoi documentari secondo determinati criteri, direi a blocchi di sequenze, che avevano un loro principio, una loro fine, un loro ordine; questi blocchi messi insieme costituivano una certa parabola che dava al documentario una sua unità. Erano documentari impeccabili anche formalmente; però io sentivo un certo fastidio di questo ordine, avevo bisogno di rompere un po' quella che era la sistemazione della materia nel corso del documentario. Fu così, soprattutto trovandomi un certo materiale nelle mani, che cercai di fare un montaggio assolutamente libero (dico forse una parola un po' grossa, ma questo era nelle mie aspirazioni più che nei risultati; i risultati non voglio giudicarli), libero poeticamente, ricercando determinati valori espressivi non tanto attraverso un ordine di montaggio che desse con un principio e una fine sicurezza alle scene, ma a lampi, a inquadrature staccate, isolate, a scene che non avessero nessun nesso l'una con l'altra ma che dessero semplicemente un'idea più mediata di quello che io volevo esprimere e di quella che era la sostanza del documentario stesso; nel caso di *N. U.*, la vita degli spazzini in una città. Quando mi accinsi a fare *Cronaca di un amore* io mi trovavo già con queste osservazioni acquisite, con questa esperienza interiore già assimilata. Ora, come dicevo prima, se ho utilizzato quella tecnica, fatta di inquadrature molto lunghe, di carrelli e panoramiche che seguivano ininterrottamente i personaggi (la più lunga inquadratura di *Cronaca di un amore* mi pare fosse di centotrentadue metri ed era quella sul ponte), l'ho fatto forse istintivamente, però riflettendoci adesso riesco a capire perché fossi indotto a muovermi in quella direzione. Ritenevo, in effetti, che fosse giusto non abbandonare i personaggi nei momenti in cui, esaurito l'esame del dramma o per lo meno quello che del dramma interessava esprimere, le punte drammatiche più intense, il personaggio rimaneva solo con se stesso, con le conseguenze di quelle scene o di quei traumi o di quei momenti psicologici così violenti che avevano indubbiamente avuto su di lui una determinata funzione e l'avevano fatto progredire psicologicamente verso un ulteriore momento. Mi sembrava opportuno seguirli anche in questi momenti apparentemente secondari, nei quali sembrerebbe che non ci fosse alcun motivo di vedere che facce avessero o quali fossero i loro gesti, i loro atteggiamenti. Ritengo invece che proprio nei momenti in cui i personaggi si abbandonavano a se stessi (e quando dico personaggi dico anche attori, perché molte volte io seguivo gli attori senza che nemmeno

loro se ne accorgessero, o addirittura credevano che l'inquadratura fosse finita. In *Cronaca di un amore* ho fatto molte volte questo gioco con Lucia Bosè. Lei pensava che fosse finito, io le dicevo di spalle « continua », lei continuava e io continuavo a girare), mi si offriva la possibilità di ritrovarmi sullo schermo moti spontanei che forse in un altro modo non sarei riuscito a provocare (soprattutto, nel caso della Bosè, in una ragazza che non aveva spiccatissime doti di attrice o per lo meno non aveva ancora l'esperienza e la tecnica per poter raggiungere a freddo determinati risultati.) Tutto questo lavoro è alla base dei risultati della *Notte*. Da allora in poi, voglio dire (e anche questa è una cosa che posso dire soltanto oggi, perché soltanto oggi mi rendo conto veramente di quello che è stato il cammino che io ho percorso, buono o cattivo che sia) io credo di essere arrivato a spogliarmi, a liberarmi di tante cose, che allora erano delle preoccupazioni anche formali. Dico formali non nel senso che io volessi assolutamente raggiungere determinati risultati figurativi. Non è questo. Di questo non mi sono mai preoccupato. Mi sono sempre preoccupato invece di cercare di dare, attraverso un particolare impegno figurativo, una maggiore suggestione all'immagine, per far sì che un'immagine composta in un particolare modo, aiutasse me a dire quello che volevo dire con quell'inquadratura, e aiutasse lo stesso personaggio a esprimere quello che doveva esprimere, e creasse inoltre un rapporto tra personaggio e fondo, quello cioè che sta dietro al personaggio. Credo, dicevo, di essermi veramente liberato di tutto questo. In un certo senso l'ultimo mio film, *La notte,* è stato per me rivelatore. In un'intervista che ho fatto ad un giornale francese mi è stato chiesto: « Come è arrivato a fare questo soggetto? ». Io devo dire di non aver mai pensato a come ero arrivato a fare *La notte*. Perché non si pensa mai come si fa un soggetto; il soggetto lo si scrive, viene in mente. Riflettendo invece su questa domanda ho fatto una piccolissima e personale scoperta. Questa: io ho cominciato a pensare a tutti i miei soggetti molto prima di realizzarli. Per esempio, il soggetto di *Cronaca di un amore* era un soggetto, dal titolo « La casa sul mare », che io scrissi quando ancora ero alla Scalera, prima cioè di andare in Francia con Carné, nel 1942. L'ho realizzato nel '50. Il soggetto de *Il grido* l'ho scritto prima di realizzare *Le amiche,* poi l'ho lasciato riposare e l'ho realizzato molto tempo dopo. Il soggetto de *La notte* l'ho scritto prima dell'*Avventura,* però non ne ero molto convinto. Era un soggetto

corale. Anzi prima di questo soggetto avevo scritto un'altra storia che era la storia di una festa. Ed era, un po' trasfigurata, la storia di una festa alla quale mi ero trovato a partecipare. Era un soggetto che si chiamava « Baldoria » e che Ponti voleva comprare. Invece io mi rifiutai di cederglielo proprio perché questa storia corale non mi convinceva in pieno, e la misi da parte. Tornai sopra questo soggetto qualche anno dopo e scrissi quello che poi doveva diventare *La notte*. Anche questo soggetto aveva un personaggio centrale che era quello della donna, ma era la storia di una donna brutta alla quale succedeva più o meno quello che succede alla protagonista de *La notte*. Il fatto però che fosse brutta — e di questo me ne accorsi più tardi — cambiava tutti i rapporti con i personaggi, perché lasciava supporre che la caduta dei sentimenti nel marito trovasse la sua causa proprio nella bruttezza di lei. C'erano poi molte altre storie collaterali. Tutto questo non mi persuadeva e lasciai il soggetto da parte. Poi feci *L'avventura,* che avevo scritto da molto tempo, durante una crociera. Anche quello era un soggetto al quale avevo pensato molto tempo prima, proprio perché ero stato testimone della scomparsa di una ragazza che non era stata più ritrovata. Questo fatto, pur non dandomi allora nessun motivo per crearci sopra un film, non mi aveva lasciato però indifferente, anche perché, ripeto, ero stato partecipe di tutte le ricerche fatte di questa ragazza, che veramente scomparve nel nulla e non se ne seppe mai niente. Ma la cosa in sè e per sè non mi interessava. Durante la crociera l'episodio della ragazza scomparsa mi tornò in mente e allora i vari motivi si combinarono e venne fuori il soggetto dell'*Avventura*. Ritornai poi all'altra storia. Ricordo che quando ancora era la storia di una donna non bella la proposi a Giulietta Masina e ne discussi con lei e con Fellini. La Masina però aveva degli impegni all'estero e quindi non poteva darmi una risposta subito. Io allora lasciai perdere questo soggetto perché aveva finito di interessarmi in quel momento. Ci tornai sopra dopo *L'avventura,* proprio perché mi venne in mente che non poteva essere soltanto la storia di una donna, e perciò restare un fatto limitato, ma poteva essere anche la storia di una donna e del marito. Quindi rafforzai il personaggio del marito, di modo che ci fosse quella intertematicità. C'erano i motivi che riguardavano la crisi professionale del marito, i motivi, legati alla prima, che riguardavano la sua crisi coniugale, la crisi coniugale della moglie e la crisi anche intellettuale della moglie. Era tutta una serie di motivi.

Arrivato a questo punto mi decisi a fare il film. Voglio dire che, poco dopo, nel corso delle varie fasi di lavoro su questo soggetto, io non ho fatto altro che sfrondarlo di tutto quello che prima cera; tutti gli altri personaggi sono quasi spariti, sono solo rimasti, proprio nudi come li avete visti, i due personaggi principali. Anche tutti i fatti che prima arricchivano il soggetto, che erano molto più precisi, molto più legati, in un certo senso, li ho eliminati proprio per lasciare che la storia avesse il suo corso interno e che addirittura raggiungesse, se era possibile, una « suspense » interna, che non avesse più un legame con l'esterno se non attraverso gli atti dei personaggi, che corrispondevano poi ai loro stessi pensieri, alle loro angosce. Questo lavoro di spoglio io credo di averlo fatto, ripeto, anche per quel che riguarda tutto il mio lavoro in generale. Di film in film sono venuto eliminando man mano dapprima quelli che erano certi tecnicismi, certi preziosismi tecnici. Dei quali devo dire però che non mi pento adesso, perché senza di loro non sarei arrivato forse a raggiungere una maggiore semplicità. Addirittura adesso posso permettermi di fare, e faccio, degli sbagli di grammatica. Li faccio di proposito perché penso di ottenere una maggiore efficacia. Per esempio, certo uso non ortodosso di « campo » e « controcampo », certi errori nella direzione di sguardi o movimenti. Ho eliminato quindi molte preoccupazioni e sovrastrutture tecniche; ho eliminato tutti quelli che potevano essere i nessi logici di racconto, gli scatti da sequenza a sequenza per cui l'una sequenza faceva da trampolino alla successiva; proprio perché m'è sembrato, e ne sono fermamente convinto, che oggi il cinematografo debba essere piuttosto legato alla verità che alla logica. La verità della nostra vita quotidiana non è meccanica, convenzionale o artificiale come in genere le storie, così come sono costruite nel cinema, ce lo mostrano. La cadenza della vita non è equilibrabile, è una cadenza che ora precipita, ora è lenta, ora è stagnante, ora invece è vorticosa. Ci sono dei momenti di stasi, ci sono dei momenti velocissimi e tutto questo credo che si debba sentire nel racconto di un film, proprio per restare fedeli a questo principio di verità. Non dico questo per dire che si debba seguire pedissequamente i casi della vita, ma perché ritengo che attraverso queste pause, attraverso questo tentativo di aderenza ad una determinata realtà interna e spirituale, e morale anche, salti fuori quello che oggi va sempre più qualificandosi come cinema moderno, cioè un cinema che non tenga tanto conto di quelli

che sono i fatti esterni che accadono, quanto di quello che ci muove ad agire in un certo modo piuttosto che in un altro. Perché questo è il punto importante: i nostri atti, i nostri gesti, le nostre parole non sono che le conseguenze di una nostra posizione personale nei riguardi delle cose di questo mondo. Ecco perché mi sembra più importante oggigiorno cercare di fare del cinema anche letterario, anche figurativo. (Sto parlando, evidentemente, per paradosso: perché non credo assolutamente che esista un cinema letterario, un cinema figurativo. Esiste il cinema, che racchiude in sè l'esperienza di tutte le altre arti e se ne serve come crede, liberamente.) Credo importante oggigiorno che il cinema si rivolga verso questa forma interna, verso questi modi assolutamente liberi, così come libera è la letteratura, così come libera è la pittura che arriva all'astrazione. Forse anche il cinema un giorno arriverà all'astrazione; forse il cinema arriverà a costruire anche la poesia, il poema cinematografico con le rime. Oggi ci sembra assolutamente impensabile, eppure forse anche il pubblico arriverà a poco a poco ad accettare questo genere di film, proprio perché c'è qualche cosa che si muove, c'è qualche cosa che fortunatamente anche il pubblico va avvertendo e che credo sia la ragione per la quale oggi certi film « difficili » cominciano ad avere un successo anche commerciale, e non rimangono più nelle cineteche, non rimangono più nei cassetti, ma arrivano alle grosse masse e anzi, devo dire, molto spesso quanto più vanno in profondità tanto più sono capiti. (E' quello che sta accadendo, per esempio, a *L'avventura*. *L'avventura* in questi giorni in Francia più arriva in profondità, nelle piccole sale di provincia, e più viene seguita con interesse. A Bordeaux e nei paesi nei dintorni di Bordeaux, *L'avventura* ha fatto degli incassi che hanno superato quelli di *Ben-Hur*. Pensate un po' voi se qualche anno fa questo sarebbe stato possibile. E' straordinario, non lo dico a onore mio, ma lo dico ad onore del cinema. Perché in questo modo veramente ci troviamo, andando avanti, la strada spianata.)

Credo di aver parlato anche troppo. Ho detto però le cose con molta sincerità e questo è l'importante. Adesso se qualcuno vuole rivolgermi delle domande sarò ben lieto di rispondere.

D. (L. Fioravanti): *Grazie, Antonioni, per la sincerità con la quale hai parlato, per l'esame critico-storico che hai fatto della tua attività, la quale mi pare risponda ad un arco professionale fatto di convincimenti ben meditati. Ritengo che i nostri allievi, che ti hanno seguito con estremo interesse, avranno*

tratto certamente degli utili ammaestramenti. Diamo inizio allora al nostro piccolo dibattito.

D. (ENZO BATTAGLIA, allievo di regia): *Riguardo all'inquadratura del muro bianco ne* La notte, *lungo il quale, a un certo momento, si muove la protagonista, apparendone quasi schiacciata. Era una inquadratura pensata e prevista nella sceneggiatura, o improvvisata in sede di ripresa? Vorrei cioè sapere fino a che punto le inquadrature sono da lei previste e fino a che punto si lascia guidare dall'ambiente.*

R.: Io credo che in tutte le cose di ordine artistico ci sia prima di tutto una scelta. Questa scelta da parte dell'autore è, come diceva Camus, la rivolta dell'artista contro il reale. Quindi tutte le volte che io mi trovo a dover girare in un ambiente reale determinate sequenze tengo ad arrivare sul posto fissato in uno stato di « verginità ». Perché dall'urto dell'ambiente con il mio particolare stato d'animo nel momento in cui mi accingo a girare credo vengano fuori i frutti migliori. Non mi piace pensare e neanche studiare una scena la sera prima o il giorno prima o nei giorni precedenti le riprese. Mi piace trovarmi solo nell'ambiente in cui devo girare e cominciare a sentire l'ambiente, prima di tutto senza i personaggi, senza le persone. Perché è il modo più diretto di ricreare l'ambiente, di entrare in rapporto con l'ambiente stesso, il modo più semplice per lasciare che l'ambiente suggerisca qualche cosa a noi. Naturalmente noi siamo predisposti bene nei riguardi di quell'ambiente dal momento che l'abbiamo scelto e quindi sappiamo che in quel posto c'è la possibilità per ambientare una determinata scena. Si tratta soltanto di inventare — perché anche questa è una fase in invenzione — la sequenza, adattandola proprio alle particolari caratteristiche dell'ambiente. Per cui io (questo è il mio metodo di lavoro) rimango sempre una mezz'ora nel luogo dove devo girare, sia in esterni che in interni. Poi chiamo gli attori e comincio a provare la scena, perché anche questo è un modo di giudicare se la scena va bene o no. Può darsi infatti che una determinata scena pensata a tavolino non funzioni più una volta che venga calata in quel determinato ambiente, e sia necessario trasformarla, modificarla. Una determinata battuta, detta contro un muro o detta contro lo sfondo di una strada, può cambiare di significato. Così come una battuta pronunciata da un personaggio di tre quarti o di faccia cambia il proprio valore; così come può cambiare il valore di una battuta se la macchina è tenuta alta o bassa. Di tutte queste cose il regista (ripeto, questo è il mio metodo di lavoro), si rende conto soltanto quando è sul posto di lavoro e comincia

a muovere i personaggi secondo i primi suggerimenti che vengono dall'essere lì. Per cui è rarissimo che io abbia delle inquadrature già fissate in mente. E' chiaro che nella fase di preparazione di un film un regista si crea delle immagini nella mente, ma è sempre pericoloso innamorarsi di queste immagini pensate, perché poi si finisce per rincorrere l'immagine astrattamente pensata in una realtà che non è più la stessa che ci appariva a tavolino. Invece è molto meglio adeguarsi ad una nuova situazione anche perché — e il discorso s'allarga un po' — voi sapete che oggi le sceneggiature non sono più le cosiddette sceneggiature di ferro, ma vanno diventando sempre meno dettagliate, sempre meno tecniche. Sono degli appunti che il regista fa, è una falsariga sulla quale si lavora nel corso delle riprese. Proprio perché la cosiddetta improvvisazione nel cinema ci viene anche dal rapporto, come dicevo poco fa, dell'ambiente con noi stessi, ci viene addirittura, arrivo a dire, dal rapporto del regista con le persone che gli stanno attorno, tanto i consueti collaboratori professionali quanto persone raccolte occasionalmente per la strada per una determinata scena in esterno. Voglio dire: il rapporto che si stabilisce lì per lì con una persona può suggerire una determinata soluzione di una scena piuttosto che un'altra; può suggerire la modifica ad una battuta; può suggerire tante cose, per cui anche questo è un metodo di improvvisazione. Ripeto perciò che difficilmente penso prima alle inquadrature ma le penso nel momento in cui metto l'occhio alla macchina da presa, nell'ambiente nel quale devo girare la scena.

D. (Giulio Cesare Castello): *Questo per gli ambienti naturali; e in teatro di posa?*

R.: Quel che ho detto vale anche per le scene in teatro di posa.

D. (Castello): *Alcuni dei coefficienti di stimolo inerenti ad una scena in ambiente naturale non sussistono in una scena girata in studio, la quale in una certa misura ti «costringerà» sempre, se non altro per via della scenografia, che è stata costruita in un certo modo; determinati movimenti non li potrai fare, altrimenti avresti dovuto costruire la scenografia in un altro modo.*

R.: A parte il fatto che io giro sempre meno in teatro di posa (ormai è il secondo film che faccio senza metter piede in teatro di posa), anche costruendo in teatro io mi faccio un'idea, ovviamente sui bozzetti, di quella che può essere la scena e la suggerisco, anzi, all'architetto, come è giusto fare, stabilendo certi rapporti tra gli ambienti. Ma quando mi trovo in teatro di posa io credo che in quel momento e solo in quello ho l'esatta sensazione di quella che può

essere la scena che mi accingo a girare. E anche nella misura in cui l'ambiente me le può dare, anche quell'ambiente lì, costruito e previsto in un certo senso da me, mi dà delle sorprese, mi può suscitare dei cambiamenti, delle idee nuove. Io non rifiuto mai queste cose. Anche lì cerco di rimanere solo per un venti minuti, mezz'ora, anche più.

D. (Antonio Petrucci): *Una volta tu hai scritto, se non sbaglio, che al momento in cui cominci a girare ti metti un po' come lo scrittore di fronte alla pagina bianca. Però indubbiamente una certa chiave è già preesistente, come è preesistente nello scrittore che non si mette di fronte alla pagina bianca se non sa con una precisione assoluta quello che dovrà scrivere.*

R.: No, io credo che corrisponde, per restare al paragone dello scrittore, a quello che lo scrittore pensa possa essere la casa del proprio personaggio, ma ancora non ha cominciato a descriverla. E' nella descrizione lo sforzo del creare, così come lo sforzo di raffigurare una determinata scena è proprio nel girarla. Ora ci sono mille modi di far entrare Anna in una stanza e di far dare uno schiaffo a Giulio. Un modo è bello e altri cinquantamila sono brutti. Si tratta di scoprire qual'è quello bello. Per cui, veramente, entrare in un ambiente nuovo è per me come avere davanti una pagina bianca, perché non ho idea da dove sia giusto cominciare. I dubbi mi perseguitano fino al momento in cui vedo il materiale in proiezione. Quindi credo che anche il teatro di posa possa offrire delle sorprese, proprio in questo senso. Anche perché nel momento in cui ponete gli attori nella scena, allora dal rapporto tra attore e ambiente — e quel rapporto è assolutamente nuovo e impensato — viene l'idea della sua sequenza, che cambia a seconda di come ci si muove. Si è previsto, magari, un carrello e invece il carrello non serve più, ecc. Secondo me, quindi, oggigiorno il film lo si fa realizzandolo, lo si scrive lì, alla macchina da presa.

D. (Castello): *Questo metodo ti obbliga a girare molto più materiale del normale, della media. Per esempio per* L'avventura *e* La notte *quanti metri hai girato?*

R.: Non molti. Non moltissimi, almeno. Per *L'avventura* ho girato cinquantatremila metri, per *La notte* quarantatre-quarantaquattromila. Quindi non è molto. Per *L'avventura* ho girato molto di più di quello che mi serviva proprio perché giravo in condizioni assolutamente pazzesche. Riuscire ad avere un'idea del film mentre avvenivano intorno a me delle cose talmente violente, e, devo

dire, interessanti, richiedeva da me uno sforzo in senso contrario, uno sforzo cioè per respingere quelle cose per far sì che la storia avesse solo lo svolgimento che doveva avere. Perché questo è stato lo sforzo maggiore durante la lavorazione de *L'avventura.* Tutto questo però mi portava ad avere tutti i dubbi possibili, in seguito ai quali ero costretto a girare molte cose in più che sapevo che forse non servivano ma che per garanzia cercavo di avere « dans la boite » come dicono i francesi.

D. (CASTELLO): *Vorrei fare un'altra domanda di carattere più generale. Dando per pacifico che tutto quello che hai fatto tu l'hai fatto perché l'hai voluto fare, perché non sei mai addivenuto a compromessi con i produttori, c'è qualche cosa nella tua opera che respingi, di cui sei scontento, non dico scontento nella misura in cui qualsiasi artista tende sempre ad essere insoddisfatto di quello che ha fatto fino a ieri, ma qualcosa che ritieni non avresti dovuto fare o che avresti dovuto fare diversamente?*

R.: Non è che io sia contento di quello che ho fatto, questo è naturale ed è logico. Però credo che un film che mi lasci più scontento degli altri non ci sia; più che altro sono delle parti di film che mi lasciano più scontento. Sono, ad esempio, *I vinti,* naturalmente, e alcune parti della *Signora senza camelie.* Nel suo insieme questo è un film che io considero sbagliato proprio perché sono partito male, sono partito da un personaggio che non era più quello giusto. Altri forse trovano che non è vero, ma per me che sapevo che cosa volevo fare, rimane l'amarezza di aver dovuto apportare troppi cambiamenti alla prima idea. Ci sono però delle sequenze che ancor oggi forse rifarei allo stesso modo. Ne *I vinti,* in particolare l'episodio italiano. Anche dell'episodio francese cambierei molte cose; conosco la Francia di più. L'episodio inglese forse lo lascerei così. E' molto difficile però giudicare in questo modo, perché mi sembra che anche nell'*Avventura* ci siano delle cose che non mi piacciono più; anche ne *La notte. La notte* poi ancora non è arrivato a piacermi perché ci sono talmente dentro, si arriva ad un certo momento in cui il regista ha la nausea del film, per cui non sono ancora distaccato abbastanza dal film per poterlo giudicare.

D. (FIORAVANTI): *Dell'*Avventura, *quali sono le parti che meno ti sodisfano?*

R.: Per esempio, oggi girerei diversamente tutta la festa finale. Non dico che non vada bene così, dico che la rifarei diversa, forse peggiore, ma in un modo diverso. Poi certe cose dell'isola, per esem-

pio, certe cose col padre, certe cose con l'elicottero. Non so se voi avete visto l'edizione integra o quella abbreviata; se non c'era la scena con l'elicottero, era quella tagliata: rispetto all'edizione francese mancano circa cinquantacinque metri.

D. (KRYSTYNA STYPULKOWSKA, allieva di recitazione): *Vorrei parlare innanzi tutto de* L'avventura *o più esattamente dei significato del finale de* L'avventura, *della sua concezione.*

Capisco che non bisognerebbe mai porre simili domande a un regista e me ne scuso, ma noi abbiamo trascorso molte ore, addirittura delle notti intere a discutere, perché ognuno di noi vedeva questo problema in modo diverso. Gli uni dicevano che si tratta di una concezione della vita e dell'uomo quasi, direi, pascaliana, che in più mette a nudo la solitudine di ogni uomo, il suo perpetuo fallimento, la sua umiliazione, la via senza uscita che egli percorre. Gli altri invece trovano in questo finale, per quanto sconvolgente, una concezione che forse è più ottimista di quella di tutti gli altri suoi film. Che cosa ne pensa?

La seconda domanda, benché assai banale, mi interessa enormemente per il fatto che io sono allieva del corso di recitazione. In che modo lei lavora con gli attori? Voglio dire più esattamente: lei cambia metodo di lavoro secondo la personalità degli attori? Faccio un esempio, citando tre attrici assai diverse l'una dall'altra che hanno lavorato con lei: Lucia Bosè, Jeanne Moreau. Monica Vitti.

R.: Credo che sia opportuno io vi legga, perché l'ho portato qui apposta pensando potesse essere utile, quello che dissi alla conferenza stampa in occasione dell'uscita a Cannes dell'*Avventura*. Rispecchia molto bene il mio pensiero su quelli che sono i motivi e le considerazioni che mi hanno mosso nel fare *L'avventura* e risponde abbastanza bene, nelle linee generali, alla domanda della signorina, alla quale risponderò più direttamente dopo.

« Oggi il mondo è insidiato da uno scompenso gravissimo tra una scienza tutta proiettata consapevolmente nel futuro, disposta a rinnegare se stessa quotidianamente pur di acquistare una frazione di questo futuro e un mondo morale irrigidito, stilizzato, che tutti avvertiamo per tale e che pure tutti concorriamo a mantenere in piedi per viltà o per pigrizia. Dove è più facile cogliere questo scompenso? Qual'è la sua zona più scoperta, più sensibile, più dolorante, diciamo pure? Pensate a un uomo del Rinascimento, alla sua gioia, alla sua pienezza, alla sua attività molteplice. Sono uomini grandi, uomini tecnici, insieme realizzatori, che sentono la loro dignità, la loro importanza di essere uomini, la pienezza tolemaica dell'uomo. Poi l'uomo s'è scoperto copernicano, proiettato appena ai confini di

un universo sconosciuto. Oggi nasce un uomo nuovo, con tutte le paure, i terrori, i balbettii di una gestazione. E quello che è ancor più grave, quest'uomo si trova subito alle spalle un pesante bagaglio di sentimenti che non è neanche esatto definire vecchi e superati, sono disadatti piuttosto, condizionano senza aiutare, impacciano senza suggerire una conclusione, una soluzione. Eppure l'uomo pare che non riesca a sbarazzarsi di questo bagaglio. Agisce, ama, odia, soffre sulla spinta di forze e di miti morali che non dovrebbero, oggi, alla vigilia di raggiungere la Luna, essere quelli dei tempi di Omero; eppure lo sono. Delle sue cognizioni tecniche o scientifiche sbagliate l'uomo è disposto a sbarazzarsi subito. Mai veramente come oggi la scienza è stata tanto umile, così poco apodittica. Nei sentimenti regna invece la stilizzazione più assoluta. Noi, in questi ultimi anni, li abbiamo approfonditi, vivisezionati, analizzati fino all'esaurimento. Di questo siamo stati capaci, ma non di trovarne di nuovi, non di avviare almeno a una soluzione questo scompenso sempre più grave e accentuato tra uomo morale e uomo scientifico. Naturalmente, io non voglio né posso risolverlo; sarei un moralista, né il mio film è una denuncia o una predica: è un racconto per immagini dove io mi auguro che sia possibile cogliere non la nascita di un sentimento sbagliato, ma il modo in cui oggi si sbagliano i sentimenti. Perché, ripeto, c'è una morale vecchia, vecchi miti, vecchie convenzioni. E tutti sappiamo che sono vecchi e superati e tuttavia li rispettiamo. Perché? Non è l'anarchia sentimentale la conclusione a cui giungono i miei personaggi. Se mai giungono ad una forma di pietà reciproca. Vecchia anche questa, mi direte. Ma che cosa ci resta da fare se non riusciamo ad essere altro? Che cosa credete che sia l'erotismo oggi imperante in letteratura e nello spettacolo? E' un sintomo, il più facile magari, il più afferrabile nella malattia dei sentimenti. Ma non si sarebbe erotici, cioè ammalati di Eros, se Eros fosse sano, e per sano intendo giusto, adeguato alla misura e alla condizione dell'uomo. C'è un disagio, invece, e come tutti i disagi l'uomo reagisce, ma reagisce male, soltanto sulla spinta erotica, ed è infelice. La catastrofe nell'*Avventura* è una spinta erotica di questo genere; infelice, meschina, inutile. Sapere criticamente, come il protagonista dell'*Avventura* sa, che la spinta erotica cui soggiace è volgare e inutile, non basta o non serve. Ecco il crollo di un mito: che basti sapere, conoscersi criticamente, analizzarsi nelle diramazioni e nelle complicazioni. Non basta affatto un'operazione di questo ge-

nere. Resta soltanto preliminare. Si corre un'avventura ogni giorno. Ogni incontro sentimentale, morale o dialogico che sia. Perché, pur sapendo che le vecchie tavole della legge non reggono che scritte già troppo decifrate, ci ostiniamo, con una pervicacia che soltanto ironicamente vorrei definire commovente, ad essere fedeli ad esse. Così l'uomo morale che non ha paura dell'ignoto scientifico oggi ha paura dell'ignoto morale. Partendo dalla paura e della frustazione la sua avventura non può risolversi che con uno scacco ». Ecco. Questo è quello che ho letto in Francia. Mi pare che si possa dedurre da queste premesse quello che è il significato di questo finale, anche se, volendo, può essere considerato per metà pessimistico per metà ottimistico. Georges Sadoul ha fatto una piccola scoperta, che poi coincideva — quando me lo disse — con le intenzioni con le quali ho girato l'ultima inquadratura del film. Non so se ve ne ricordate. Si vede da una parte l'Etna bianca di neve e dall'altra un muro. Il muro corrisponde all'uomo e l'Etna corrisponde un po' alla posizione della donna. Quindi il fotogramma è esattamente diviso in due; la metà del muro corrisponde alla parte pessimistica mentre l'altra metà a quella ottimistica. Ma il rapporto tra i due non so se sarà duraturo o no, ma è già un risultato che queste due persone non si separino. E' un risultato già che la ragazza non sfugga dall'uomo, ma resti lì e gli perdoni. Anche perché in un certo senso si scopre un po' come lui. Se non altro perché, dal momento in cui suppone che Anna sia tornata, anche lei ha questo terrore: ha paura che sia tornata, ha paura che sia viva, quindi anche in lei il sentimento dell'amicizia è finito come è finito in lui quello dell'amore per la morta e sta forse corrompendosi quello per lei. Però, che cos'altro può fare se non stargli vicino? Se non c'è questo « trait d'union » della pietà, appunto, che è una risorsa anch'essa. Nella *Notte* i personaggi vanno un pochino più in là. Nell'*Avventura* non comunicano se non attraverso questo « trait d'union » della pietà; non parlano. Nella *Notte* i personaggi si parlano, comunicano, sono coscienti di quello che sta loro accadendo. Però il risultato non cambia. C'è, da parte dell'uomo, iprocrisia (e qui il discorso andrebbe un po' più in là): rifiuta il colloquio proprio perché sa che se accettasse di parlare in quel momento sarebbe la fine. Ma anche questo è un modo di volere che il rapporto continui, quindi è il lato più ottimista della situazione che viene fuori.

D. (Castello): *Io trovo che sia un po' ridicolo questo voler stabilire se*

*un finale sia ottimista o pessimista. Comunque, ho notato che c'è una certa discrepanza di opinioni. Io trovo nettamente più ottimista il finale dell'*Avventura *che quello della* Notte. *Eppure c'è qualcuno che trova più ottimista l'altro.*

R.: Una volta fecero a Pirandello, quando si trovava in una situazione del genere, delle domande sui suoi personaggi, sulle scene, sulle sue commedie. E lui rispose: « E io che ne so? Sono l'autore ». La seconda domanda della signorina è sulla recitazione. Nei riguardi degli attori ho delle idee che sono personali, non so se giuste o sbagliate. Oggi, facendo un consuntivo di quello che è stato il mio lavoro con gli attori, posso dire di aver lavorato in un certo modo perché non me la sentivo di lavorare in un modo diverso, perché sentivo che era giusto così, perché così facendo mi accorgevo di ottenere certi risultati che con un altro sistema non ottenevo. E poi anche perché io non sono come quei registi, come De Sica e Visconti, che possono far « vedere » all'attore la scena, recitarla. E' questa una cosa che io non saprei fare perché non so recitare. Credo però di sapere che cosa voglio dall'attore. Per me, un attore non deve capire. Questa è la grossa difficoltà alla quale io vado incontro sempre all'inizio nei rapporti con gli attori, soprattutto con certi attori stranieri. Se fosse giusto che un attore deve capire, il miglior attore sarebbe l'attore più intelligente; il che non è vero; la realtà spesso ci dimostra che è vero il contrario. Più un attore si sforza di capire il significato di una scena, più cerca di approfondire una determinata battuta, una sequenza, il film stesso, e più pone degli ostacoli tra la propria naturale spontaneità e la realizzazione di quelle scene. A parte il fatto che così facendo diventa in un certo qual modo regista di se stesso. E questo è un danno, più che un vantaggio. Ora, io trovo che un attore non bisogna sollecitarlo a far lavorare il proprio cervello, ma il proprio istinto, in qualunque modo. Non devo cercare di scoprire io, regista, quali sono i miei piani nei suoi riguardi. Perché altrimenti, se glieli svelo, lui viene ad essere una specie di cavallo di Troia nella mia cittadella, che è soltanto mia perché io so che cosa voglio da lui e so benissimo se quello che lui mi dà non va bene oppure va bene. Io lo vedo, perché per me l'attore è un elemento di una determinata inquadratura, così come è un elemento di quell'inquadratura un muro, un albero, una nuvola; e l'atteggiamento dell'attore, così come io lo modifico, non fa che modificare l'inquadratura stessa. Io solo posso sapere se quella modifica è opportuna, o se non lo è; non l'attore. E, come vi dicevo prima, una

battuta detta dall'attore con la macchina alta ha un significato, con la macchina bassa ne ha un altro, con la macchina di fianco ne ha un altro, di profilo ne ha uno e di faccia ne ha un altro ancora. Tutte cose che solo il regista, che vede il quadro, può giudicare. L'attore no. E così anche l'intonazione. L'intonazione è un rumore prima di essere una battuta. E' un rumore che, modificato, deve fondersi con gli altri rumori di quella immagine e sono rumori che in quell'immagine nel momento in cui l'attore recita non ci sono ancora. Tutte cose che l'attore ignora e che invece il regista sa. Ma c'è di più. Anche l'improvvisazione entra in quest'ordine di lavoro. Proprio perché nel momento in cui l'attore recita, secondo i miei suggerimenti, una determinata scena e sbaglia io sono abituato a lasciarlo sbagliare. Lo lascio sbagliare a lungo perché voglio in quel momento vedere prima di cambiare la sua recitazione, voglio rendermi conto se gli errori che lui sta facendo non mi possano servire. Perché in quel momento i suoi errori sono la cosa più spontanea che lui mi dà. E quindi è di quello che io ho bisogno, della sua spontaneità, anche suo malgrado. Molte volte provo determinate scene, determinate reazioni con discorsi che non hanno niente a che vedere con la scena stessa e sono fortemente imbarazzato quando gli attori mi chiedono delle spiegazioni. Proprio perché io voglio arrivare a dire loro fino a un certo punto, non di più. Quando feci *Il grido,* quell'ottima attrice che è Betsy Blair volle leggere con me la sceneggiatura e per ogni battuta mi chiedeva delle spiegazioni. Io passai le due ore più infernali della mia vita, perché fui costretto a inventare dei significati che non c'erano; erano, però, i significati che lei voleva io le dicessi, ed era soddisfatta. Anche di questo bisogna tener conto. C'è un'altra ragione: se fosse davvero necessario spiegare sempre la scena ad un attore, sarebbe anche vero che a qualunque attore (siccome il significato della scena per me non cambia) io dovrei dare la medesima spiegazione. Invece non è vero. Perché io ad un attore so che devo dire determinate cose di una certa scena; ad un altro attore ne devo dire altre. Perché conosco il suo temperamento, perché ho capito come reagisce, perché so che toccato in certe sue corde risponde in una certa maniera, toccato in altre corde risponde in un'altra maniera. Anche questo dimostra che con gli attori non è possibile usare sempre lo stesso sistema. Per me quella scena rimane sempre uguale, ma devo cambiare il mio metodo, le mie spiegazioni a seconda degli attori, per ottenere da ciascuno determinati risultati.

D. (STEFANO SATTA, allievo di recitazione): *Malgrado* L'avventura *e* La notte *terminino con due ritrovamenti (lei ha parlato di pietà), e* Il grido *termini invece con un suicidio, a me sembra che sia* L'avventura *che* La notte *siano pervasi di angoscia e di disperazione più che non* Il grido. *Vorrei sapere da lei a che cosa questo è dovuto, se per caso questo non sia dovuto al differente ambiente sociale trattato.*

R.: E' una domanda questa alla quale possono rispondere molto meglio i critici di me. Lei non mi fa una domanda, mi fa un'osservazione. Cioè mi dice che nell'*Avventura* e ne *La notte* si sono raggiunti determinati risultati che ne *Il grido* non sono stati ottenuti. Quando mi dicevano — a proposito del *Grido* — che io ero freddo, cinico, disumano addirittura, evidentemente non tenevano conto dello sforzo di carattere espressivo che io andavo facendo, magari inconsapevolmente e che poi si è venuto manifestando con gli altri due film. Forse questi due ultimi film spiegano un po' *Il grido,* il quale film, se oggi venisse ripresentato, otterrebbe forse in Italia un successo maggiore di quanto non ne ebbe a suo tempo. Io credo di poter dire che *Il grido* era un film più pessimista, più disperato, forse anche perché io stesso, in quel momento della mia vita, ero in uno stato di particolare depressione. Quindi non so, se non c'è questa corrispondenza, veramente mi stupisce.

D. (SATTA): *Vorrei precisare. Ne* Il grido *ho trovato maggior calore umano di quanto non mi sia parso di trovare ne* L'avventura *e ne* La notte.

D. (FIORAVANTI): *Vorrebbe dire:* Il grido *termina con un suicidio, quindi nella maniera più drammatica e tragica; ma in realtà questo film è più ottimista, sotto certi aspetti, che non* La notte *e* L'avventura, *i quali gli sembrano più freddi, nonostante ci siano, in un certo senso, dei barlumi di speranza.*

R.: Ma dal momento in cui questo calore umano non serve al protagonista per salvarsi, non serve a evitare la sua rovina, credo che come conclusione questa sia più pessimista delle altre. Non so. Nonostante tutto, questo calore umano al personaggio de *Il grido* non serve per « legare ». E' uno che non lega più con la vita.

D. (SATTA): *Vorrei fare un'altra domanda. A proposito della scena finale de* La notte, *ho avuto la sensazione che il film vada fuori stile, nel senso che, mentre lei è stato accusato talvolta di far parlare poco i suo personaggi, nel finale de* La notte *accade quasi l'opposto. Sembra quasi che con quel colloquio finale tra marito e moglie lei voglia dare una esplicazione ad uso e consumo degli spettatori.*

R.: Non so se quel finale dia questa sensazione. In realtà quel lungo colloquio, che poi in realtà è quasi un soliloquio, un monologo

di lei, vuole essere il suggello del film, vuol render chiaro il senso effettivo di quello che è avvenuto. La donna è ancora disponibile al discorso, all'analisi, all'esame delle ragioni che hanno determinato il fallimento della loro unione. Ma urta contro il rifiuto dell'uomo, il suo diniego, il suo non ricordare o non voler ricordare, quindi il suo rifiuto al ragionamento, la sua incapacità a cercare un nuovo punto d'incontro su dei presupposti di lucida analisi, e il rifugiarsi invece in un contatto irrazionale e disperato, che non sappiamo a quale soluzione potrà approdare.

D. (MARCO BELLOCCHIO, allievo regìa): *Noi, io, e credo alcuni di noi, non sappiamo che farcene di certe esortazioni generiche che ci vengono propinate tanto spesso. Noi siamo abbastanza dimenticati dalla gente che ha in mano le redini del cinema. Insomma, nessuno ci verrà a chiamare, nessuno ci verrà a telefonare. Dovremo quindi farci noi la strada con le nostre mani, dovremo superare tante incomprensioni, dovremo superare tante incertezze, tante angoscie che lei stesso, tutti voi anziani, avrete passato, avrete vissuto in silenzio. Ebbene, lei, posto di fronte ad un giovane, che cosa saprà offrirgli? Io non le chiedo la formula del successo o il modo di arrivare; io le chiedo soltanto che ad un certo punto, al limite ci confessi se non ha nulla da dirci. Se ha qualcosa da comunicarci, oppure se lei, come credo che avvenga quasi sempre, purtroppo ha già dimenticato. Il problema della dimenticanza le è molto caro, mi sembra. L'ho ritrovato nell'*Avventura *e mi sembra sia un motivo fondamentale. Volevo però appunto chiederle se di fronte a un giovane che la guarda, oppure le domanda qualcosa, lei sta zitto, muto, oppure crede di poter dire qualcosa, crede di poter comunicargli un calore umano.*

R.: Ci sarebbero tanti modi per rispondere alla sua domanda. Potrei intanto risponderle che io non sono né un moralista, né un pedagogo. Faccio dei film perché mi interessa fare dei film. Quanto l'opera d'arte debba essere educativa, è un fatto che io lascio ad altri il compito di stabilire; non riguarda me. Questo è un rapporto tra spettatore e autore. Cioè io faccio dei film, e lei può trovarli belli o brutti; sta a lei trarre da quei film determinati insegnamenti positivi o negativi, non a me fornirglieli. Io ho già detto tutto quando ho fatto il film. Ripeto: è un rapporto tra film e spettatore, tra film e giovane, non tra giovane e regista. Perché altrimenti il rapporto diventa un altro, diventa un rapporto personale, privato. Ma allora quello che io potrei dirle è quello che qualsiasi persona più anziana di lei, e che abbia avuto delle esperienze di vita, potrebbe dirle, indipendentemente dal fatto che sia o no un regista, sia o no un artista. Vorrei comunque mettere in guardia voi giovani a non scambiare la solitudine o l'isolamento, inevitabile e transitorio, dei giovani, con

la solitudine in generale, con la « Solitudine ». Perché allora il discorso cambia, e andrebbe posto in termini diversi. Mi pare insomma che lei abbia posto la domanda in termini non troppo precisi; e io mi sento piuttosto imbarazzato a darle una risposta.

D. (Christa Windisch-Grätz, allieva di recitazione): *Tra* Il grido, L'avventura *e* La notte *a me è piaciuto particolarmente* Il grido. *Mi è piaciuta la fine de* Il grido *perché chiarisce una cosa, perché arriva a una meta, ed è una meta troppo crudele, che non dovrebbe essere così, ma che è così. Mentre* L'avventura *e* La notte *mi lasciano fredda, perché non hanno una conclusione definita.*

R.: Dice Lucrezio, che è certo uno dei più grandi poeti mai esistiti: « Niente somiglia a se stesso in questo mondo dove niente è stabile. Di stabile c'è soltanto una violenza segreta che sovverte ogni cosa ». Pensi un po'. Lucrezio diceva queste cose ai suoi tempi e sono cose di una attualità sconcertante, perché mi pare che questa incertezza faccia parte ormai di tutto il nostro tempo. E' un tema filosofico attualissimo. Ora lei non può pretendere da me che io risolva questi problemi, che io proponga a lei determinate soluzioni, anche perché io, che sono un borghese, che tratto drammi borghesi, non ne ho i mezzi. La borghesia non mi dà i mezzi per risolvere i problemi borghesi. Per cui io mi limito ad indicare determinati problemi non a proporre delle soluzioni. Mi sembra già abbastanza importante indicarli, altrettanto importante quanto proporre delle soluzioni.

D. (Bang-Hansen, allievo di regìa): *Vorrei sapere quanto lei crede che la lucidità possa essere una forma di salvezza o di uscita.*

R.: Ma, veda, la lucidità non è una soluzione. Anzi, direi che mette in una situazione ancora di maggior disagio, perché là dove c'è la lucidità la scala dei valori non ha più ragione di esistere e quindi ci si trova ancora di più smarriti. Certo, io sono per la lucidità, perché questa è la mia posizione di uomo laico. E' evidente che sono per questa soluzione, ma in un certo senso invidio coloro che invece possono attingere da qualche parte la fede per risolvere tutti i problemi della loro vita. Ma questo non è da tutti. Lei mi pone domande talmente enormi che io mi sento troppo piccolo per poterle rispondere.

D. (Paolo Todisco, allievo di recitazione): *Tornando ai suoi rapporti con gli attori, lei ha detto che il regista cerca di creare nell'attore il personaggio,*

magari dandogli un minimo indirizzo, e poi sta a vedere come lui poi svolgerà un certo tema.

R.: No, non è proprio così. Io non lascio fare all'attore niente. Io gli indico tutto ciò che deve fare.

D. (Todisco): *D'accordo, allora. La domanda era questa: ci sono tre nomi di attori nei suoi film: Lucia Bosè, Steve Cochran, Monica Vitti. Tre esperienze, tre tipi di attori diversissimi: Lucia Bosè per aver fatto molto poco prima di lavorare con lei, Steve Cochran per avere un'esperienza di una scuola molto diversa dalla nostra, Monica Vitti proveniente dal teatro. Quale dei tre le ha dato maggiori difficoltà?*

R.: Steve Cochran. Perché è il meno intelligente.

D. (Castello): *Un momento. Poco fa tu hai detto che non vuoi l'attore intelligente; questo l'hai avuto come volevi tu, di che ti lamenti?*

R.: Fatemi spiegare. Era meno intelligente nel senso che quando gli chiedevo di fare una determinata cosa lui si rifiutava di farla. Se io gli imponevo di eseguire alla lettera certe mie istruzioni, certi movimenti, certi spostamenti concepiti in funzione di una particolare angolazione o di un certo movimento di macchina, diceva recisamente: « No ». « E perché? » domandavo. « Perché io non sono un burattino ». Ora, quando si arriva a questo... C'è un limite a tutto. Allora dovevo dirigerlo con dei trucchi, senza mai fargli capire quello che volevo da lui.

D. (Guido Cincotti): *Una delle due, però. O alla fine si è rassegnato Cochran a seguire le tue instruzioni, oppure questo secondo e subdolo sistema è andato bene. Perché i risultati sono stati efficaci.*

R.: No, perché poi ha fatto sempre tutto quello che volevo: solo non se n'è mai accorto. Per quanto riguarda Lucia Bosè, la dovevo dirigere quasi con la violenza, mettendola, prima di ogni scena, nello stato d'animo opportuno per quella scena. Se era una scena dolorosa dovevo farla piangere, ma farla piangere fuori, per degli altri motivi, se era una scena allegra, dovevo farla ridere. Quanto a Monica Vitti, è un'attrice serissima. Viene dall'Accademia, è in possesso quindi di una tecnica straordinaria. Ma molte volte anche con lei non eravamo d'accordo su certe soluzioni, allora io ero costretto a pregarla di non intromettersi in quello che era il mio campo.

D. (Todisco): *Si dice che l'attore di teatro, l'attore sperimentato di teatro, in genere crei delle difficoltà al regista che dirige un film. Ora lei ha trovato*

queste difficoltà, per esempio, in Monica Vitti che è un'attrice proveniente dal teatro?

R.: No, non direi. Perché Monica Vitti è un'attrice molto moderna; quindi anche in teatro non aveva mai quegli atteggiamenti che si suol definire « teatrali ». Per cui non ho avuto difficoltà. E poi Monica Vitti è straordinariamente espressiva. Questa è una grande qualità per un attore di cinema. Forse in teatro questa espressività le serviva di meno: è una qualità che se c'è è tanto meglio, ma se non c'è non importa molto; conta più l'atteggiamento dell'attore che non l'espressione. A trenta metri di distanza l'espressione si perde. Invece nel cinema è soprattutto l'espressione quella che conta. E lei ha un viso mobilissimo.

D. (Marcello De Filippo): *Vorrei porle una domanda a proposito del problema della scenografia. Soprattutto nei rapporti tra personaggio e ambiente. La scenografia per lei è una conseguenza logica di una impostazione voluta in vista di certe particolari situazioni psicologiche?*

R.: E' sempre voluto, non c'è mai niente di casuale. Il rapporto tra attore e ambiente è importantissimo perché evidentemente io mi affido proprio all'ambiente, naturale o artificiale che sia, per i particolari momenti psicologici, perché ogni scena abbia la sua efficacia maggiore, la sua suggestione maggiore. E' evidente che la scenografia è legata al personaggio. Avrà visto anche lei, seguendo la lavorazione di un film, che, quando si è sistemato l'attore, contemporaneamente si deve spostare il mobile, perché c'è bisogno di creare una determinata composizione, e una certa composizione è più suggestiva di un'altra.

D. (Mario Verdone): *Qual'è la concezione che tu hai attualmente del contributo della musica nel film? Dico attualmente, perché ci è sembrato che negli ultimi tuoi film questo contributo si vada riducendo.*

R.: Per rispondere, dovrei pregare il maestro Fusco di uscire, perché forse gli spiacerà quello che dirò. Io penso che la musica ha avuto e può continuare ad avere una grande funzione nel cinema perché non c'è arte alla quale il cinema non possa attingere. Del caso della musica, poi, attinge quasi materialmente, quindi il rapporto è ancora più stretto. Mi pare però che questo rapporto si vada trasformando. Perché quella che era la funzione della musica fino a qualche anno fa, diciamo pure fino a una decina di anni fa, oggi non esiste più. Si chiedeva alla musica di creare nello spettatore una par-

ticolare atmosfera, per cui le immagini arrivassero più facilmente allo spettatore stesso. Questa era del resto la funzione del vecchio pianino al tempo del film muto. Il pianino nei film muti serviva innanzi tutto per coprire il rumore della macchina da proiezione, e poi per sottolineare e dare una maggiore forza alle immagini che passavano sullo schermo nel silenzio più assoluto. Da allora questo rapporto è cambiato molto, ma in certi film oggi la musica ha ancora quella funzione. Una funzione di commento esterno, di commento inteso a creare un rapporto tra musica e spettatore, non fra musica e film. Si fanno ancora oggi dei film, soprattutto americani, in cui se c'è la battaglia si ode una specie di sinfonia a piena orchestra, violenta, in crescendo; se invece c'è la scena patetica allora ci sono i violini, perché si ritiene che i violini creino un'atmosfera patetica ma che naturalmente è dolciastra e artificiosa. Questo mi sembra un rapporto sbagliato, un rapporto che non ha niente a che vedere con il cinematografo, proprio perché si tiene volutamente ai margini del fatto cinematografico, è un rapporto che si stabilisce tra musica e spettatori, al di fuori della immagine. Ci sono invece dei film dove naturalmente la musica entra più direttamente a complemento dell'immagine, ad aumentare il significato stesso dell'immagine, in un significato più recondito. Allora si vede, come in certe scene dell'*Avventura,* o come in *Hiroshima mon amour* — per citare un film musicato dal maestro Fusco — la musica usata in un modo eccellente. E devo dire che aiuta benissimo, cioè esprime quello che l'immagine voleva esprimere, si fonde con l'immagine stessa. Detto questo, devo anche dire però che io personalmente sono molto restìo a mettere musica nei film, proprio perché sento il bisogno di essere asciutto, di dire le cose il meno possibile, di usare i mezzi più semplici e il minor numero di mezzi. E la musica è un mezzo in più. Io ho troppa fiducia nell'efficacia, nel valore, nella forza e nella suggestività dell'immagine per credere che l'immagine non possa fare a meno della musica. E' vero però che ho bisogno di attingere al rumore, che ha in tal caso una funzione essenzialmente musicale. Dovrei allora dire che non è ancora stata inventata la vera musica per il cinematografo. Forse ci arriveremo. Fno a che però la musica può essere scissa dal film per essere incisa in un disco che abbia una sua validità autonoma, allora devo dire che quella musica non è musica per il cinema.

D. (Petrucci): *Volevo ricordare a questo proposito tutta la sequenza de*

La notte *per le strade di Milano con i clacson che suonano e i rumori delle strade. E' chiaro che quei rumori, quei clacson, isolati da quell'immagine, non avrebbero nessun senso. Insieme però a quell'immagine hanno una funzione che è esclusivamente musicale.*

R.: Certo. Ma bisognerebbe che ci fosse una reciprocità di rapporti. Cioè l'immagine non può fare a meno della musica, così come quella musica staccata dall'immagine non ha più nessun valore, nessuna validità.

D. (VERDONE): *Mi è sembrato di avvertire nei tuoi ultimi film una particolare sensibilità per l'arte contemporanea. Una sensibilità che non è data dal quadro di Morandi che si vede ne* La notte *o dal quadro astratto che si vede ne* Le amiche, *ma piuttosto una sensibilità nella inquadratura stessa, nella maniera di vedere, per esempio, una parete bianca o la ghiaia o delle fascie di legno inchiodate. Una sensibilità di una pittura che quasi non è più pittura, come quella di Burri, una scultura di Consagra o di altri artisti, potrei citare Vedova, Fontana, eccetera. Vorrei sapere se questo è causale (e sono sicuro di no perché niente mi sembra casuale nei tuoi film) oppure se c'è un rapporto particolare tra l'arte contemporanea e i tuoi ultimi film.*

R.: Io sono un amante della pittura. E' una delle arti che, con l'architettura, vengono per me subito dopo il cinema, come scala di interessi. Mi piace leggere libri di pittura e di architettura, di sfogliare continuamente volumi, di andare alle mostre, di seguire; non per essere al corrente, ma perché è una cosa che mi appassiona, che mi piace. Quindi, credo che tutto questa sensibilità io l'abbia un po' assimilata. Non mi pare, facendo delle inquadrature, di ricorrere ad accostamenti diretti con un certo quadro, con un certo pittore; questo lo escluderei. E' un fatto mediato, che nasce spontaneamente in quanto io seguendo la pittura moderna evidentemente mi sono orientato verso un certo gusto, verso una certa maniera.

D. (PETRUCCI): *Vorrei farti una domanda in merito a quello che hai accennato nella introduzione, su quella che era all'inizio una tua particolare tendenza, dal punto di vista tecnico, ad usare per esempio le lunghe inquadrature, le lunghe carrellate, le lunghe panoramiche. Tutto questo non l'abbiamo più veduto negli ultimi film. C'è stata perciò una evoluzione, direi, nel tuo modo di esprimerti, usando del mezzo tecnico in una diversa maniera. Se tu potessi parlarne un momento agli allievi di regia, credo che questa cosa sarebbe molto interessante.*

R.: Quando ho cominciato *Cronaca di un amore,* come ho detto poco fa, non m'ero prefisso di girare il film in quel modo, cioè la mia non era una tecnica preordinata, studiata a tavolino. Ma quando ho cominciato a montare sul « dolly », a seguire i personaggi nelle

prime scene, ho visto che lo stacco non era necessario, e allora ho continuato. Proprio per questo bisogno, come dicevo poco fa, di seguire i personaggi fino nei momenti meno importanti e apparentemente secondari. Perché evidentemente — e questa è una scoperta che ho fatto solo adesso — mi pareva di sentire che avrei espresso meglio i loro pensieri, i loro stati d'animo, seguendoli fisicamente con la macchina da presa. Poi, invece, strada facendo (e devo dire che anche questo è un lavoro che ho fatto molto istintivamente) mi sono accorto che non era quello il modo migliore, perché forse in quel modo io portavo l'attenzione sugli aspetti esteriori di uno stato d'animo ma non sullo stato d'animo in sé. Era invece necessario costruire la scena e inventare i movimenti di macchina e il montaggio in un modo diverso, in un modo tale che dall'accostamento di un carrello con un primo piano, di una certa panoramica con una certa inquadratura precedente o susseguente, io potessi raggiungere i risultati che volevo. Mi sono accorto insomma che la tecnica non bastava per ottenere quel particolare tipo di racconto che era necessario andare più a fondo nel racconto stesso, ma che bisognava lavorare di più la materia scegliendo i particolari oggetti delle inquadrature in modo diverso.

D. (Franco Bronzi, allievo di scenografia): *Qualche volta parlando con gli allievi registi, noi allievi di scenografia ci troviamo di fronte a delle idee che ci appaiono un po' strane. Molti allievi registi o giovani registi pensano che la scenografia non sia molto importante. Sembra cioè che per loro ai fini del risultato espressivo, girare una scena su un muro di una casa o su un muro ricostruito in teatro sia più o meno lo stesso. Secondo il suo modo di vedere, la scenografia è un fatto concorrente o determinante per la riuscita espressiva di un film?*

R.: Io non dico che non lo è: può esserlo. Dipende dal tipo di film che uno fa. Per esempio, nei prossimi mesi io farò un film per il quale credo di non aver bisogno di un teatro di posa, ma subito dopo, a meno che non cambi idea o non intervenga qualche altra cosa, ne farò un altro da girare quasi interamente in teatro di posa, perché è un film a colori ed io voglio intervenire nell'impiego del colore, cioè voglio dipingere il film come si dipinge un quadro, lo voglio inventare, non voglio limitarmi a fotografare dei colori naturali. In questo caso la scenografia è un elemento importantissimo. C'è anche un'altra cosa da dire ed è che quando si gira in esterno per la scelta di un determinato paesaggio la funzione dello scenografo è altrettanto importante che in teatro. Ci sono oggi taluni registi che

fanno un poco quello che ho fatto e faccio io. Resnais per esempio è uno di questi, e così alcuni giovani, come Godard e altri. Intervengono proprio sul paesaggio naturale, lo trasformano, arrivano a dipingere delle pareti, ad aggiungere alberi. Non si tratta di scegliere un posto e accettarlo così com'è. Il posto dà un'idea abbastanza generale di quello che può essere l'ambiente necessario per il film, ma anche in esterno bisogna intervenire. Ecco allora che la funzione dello scenografo è importante.

D. (GIAN LUIGI CRESCENZI, allievo di recitazione): *Nel film* Le amiche *c'è il personaggio del pittore, che è un personaggio in crisi (i suoi rapporti con la moglie, tanto sul piano degli affetti che su quello del lavoro). Nel film* L'avventura *abbiamo il personaggio di un ingegnere edile che non costruisce, non progetta, ma fa semplicemente dei calcoli sul cemento. Ne* La notte, *Mastroianni è uno scrittore che si dichiara, sia pure un po' scherzosamente, in crisi. Io vorrei sapere se questi tre personaggi, che hanno una analogia tra loro anche in campo sentimentale, sono stati concepiti da lei come andando alla ricerca di un personaggio che possa concludere la situazione di quest'uomo o se è una semplice coincidenza.*

R.: Mi sembra strano che lei pensi che possa essere una coincidenza. Evidentemente quando io scelgo la professione di un personaggio per un mio film so bene quello che faccio. Scelgo degli intellettuali soprattutto perché sono quelli che hanno più coscienza di quello che sta loro arrivando ed hanno una sensibilità, un intuito più sottile attraverso il quale io posso filtrare la realtà che mi interessa di esprimere, vuoi realtà interiore vuoi realtà esteriore. Ma soprattutto sono quelli nei quali, più che in altri, posso trasferire i sintomi di quella crisi che mi interessa descrivere. Perché è evidente che se io prendo un personaggio insensibile, il personaggio di un bruto, questi non ha problemi, e il racconto finisce lì. Non so perciò che cosa lei intenda dire. Se sto cercando un personaggio unico che li riassuma tutti quanti? Non ho capito bene.

D. (CASTELLO): *Vuol dire forse se esiste uno sviluppo da un personaggio all'altro. Se il tuo è un cammino verso un personaggio conclusivo nella definizione dell'intellettuale in crisi o se ognuno è indipendente dall'altro.*

R.: No, non credo che tendano verso un personaggio che possa concludere. Certamente io farò un film che concluderà questo ciclo dedicato, per così dire, ai sentimenti. Nel film che sto preparando adesso, pur essendo anch'esso impostato soprattutto sui rapporti sentimentali, a un certo momento per necessità di racconto questi per-

dono quella preponderanza che hanno negli altri film per lasciare il campo ad altri motivi.

D. (Bronzi): *Vorrei fare una domanda riguardo al film a colori. Lei pensa in qualche modo di rinnovare quello che è oggi il cinema a colori?*

R.: Impossibile saperlo adesso. Spero di riuscirci. Facciamo così: ci rivedremo qui il prossimo anno, quando io avrò già fatto il film a colori. Allora le risponderò (1).

---

(1) Questo colloquio si è svolto in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia il 16 marzo 1961, dopo la proiezione per allievi e insegnanti dell'intera opera di Antonioni. Dirigeva il dibattito il direttore del C.S.C., Leonardo Fioravanti. Abbiamo trascritto integralmente, salvo piccoli adattamenti di forma, il colloquio da una registrazione su nastro.

Documentazione

La critica straniera di fronte a "L'avventura,,

Riteniamo utile pubblicare una scelta di alcuni giudizi su L'avventura *usciti su quotidiani e periodici francesi e anglosassoni. Abbiamo di proposito operato la scelta fra giornali d'attualità, ritenendo che i giudizi delle riviste specializzate siano già conosciuti dai nostri lettori.*

«Combat»

L'avventura non è soltanto il film più audace di Antonioni, ma è anche la sua opera più disperata. Potrebbe intitolarsi « la ricerca », ovvero « l'amore insaziato ». *L'avventura* è il poema dell'insoddisfazione: la « sensualità » drammatica che costituisce la trama del film rende irrequieti tutti i personaggi; ma questo è solo il comportamento esteriore, la cui origine profonda resta sempre quella ricerca continua di una « via d'uscita » per due esseri che si trovano l'uno di fronte all'altro e tentano, se non di unirsi, almeno di comunicare. « Vi si avverte — scriveva Pierre Marcabru dopo la presentazione del film a Cannes — l'incertezza dei legami sensuali, in quello che in essa è più profondo e conturbante, come un esitare sull'orlo dell'abisso... Un uomo e una donna che si toccano attraverso un fantasma: rispettivamente l'amante e l'amica, scomparsa dalla faccia della terra nel momento in cui finisce un amore e un altro ne nasce ». *L'avventura* racconta la storia di questa coppia, ma forse Antonioni ha voluto studiare — al di là dell'intreccio — tutto quello che separa il mondo affettivo di una donna dal comportamento « dongiovannesco » di ogni uomo adulto. E' dunque ancora l'eterno dilemma della fedeltà. Dove finisce la fedeltà e dove comincia il tradimento? La macchina da presa di Antonioni non si limita ad esplorare le isole del Mediterraneo e la Sicilia alla ricerca dell'eroina scomparsa. E' curiosa, ma non soltanto dei movimenti fisici dei personaggi: il suo campo è il più delle volte il viso, e soprattutto gli occhi. Che bisogno c'è di dialogo quando gli occhi di Monica Vitti e di Lea Massari esprimono più di quanto le parole non potranno mai dire? Altro elemento di pathos: i capelli. Ci sarebbe da scrivere un saggio sull'uso che ne fa Antonioni. Ma la ricchezza d'invenzione nell'*Avventura* è inesauribile e l'indagine della

sua simbologia non toccherà mai il fondo. Alla ricerca affannosa per ritrovare la donna scomparsa fanno riscontro gli sforzi interiori dei protagonisti per trovarsi l'un l'altro. Ma per quanto presi si possa essere dallo sconvolgente sviluppo di questo dramma psicologico, non si può rimanere insensibili alla perfezione estetica delle inquadrature: la crociera sul panfilo e il sorvolo delle isole in elicottero appartengono al miglior Antonioni. Resta ancora moltissimo da dire sull'immagine insolita di una Sicilia che non avevamo mai vista al cinema. Paesaggio aspro, usanze rudi, mitomania, calore snervante, incertezza e insicurezza del « continentale » di fronte all'esprimersi di istinti che gli sono estranei... Ma soprattutto, l'indigenza di questa grossa borghesia danarosa che scimmiotta il modo di vita dell' « alta società » italiana; la vacuità fatta codice. *L'avventura* non ha fatto dimenticare a Antonioni che lui è, sullo schermo, un discepolo di Pavese.

(15 *settembre* 1960).

HENRY CHAPIER

«L'Humanité»

L'eccezionale destino dell'*Avventura* (fischiato dai dilettanti del Festival di Cannes, minacciato di amputazione dal suo produttore e ora, da due settimane, applaudito con entusiasmo dal pubblico parigino) non si iscriverebbe malgrado tutto nella storia del cinema se il film di Michelangelo Antonioni non fosse un autentico capolavoro. E a tale stregua continuerà ad essere giudicato; e il tempo, che permette solo alle cose essenziali di sopravvivere, ridurrà fra non molto a proporzioni assai meno sensibili i guai che il film ha dovuto sopportare in questi ultimi mesi, lasciando fra le mani di chi ha lottato per esso i frutti di una bella vittoria, di quelle che contano. Antonioni appartiene a quel gruppo di cineasti italiani provenienti dalla critica — come Visconti, Lizzani, De Santis — che, collaborando alla rivista « Cinema » intorno al '40, in piena notte fascista, minavano le fondamenta del cinema d'ispirazione ufficiale e preparavano la grande vampata neorealista del dopoguerra, già annunciatasi nel '43 con *Ossessione*. Divenuto regista, Antonioni non ha mai cessato di perseguire la realtà del mondo che lo circonda, cercando, oltre la verità superficiale di un ambiente, la profondità umana di ogni creatura in funzione del mondo esterno nel quale essa si evolve, ma anche in funzione di quell'imponderabile che in essa si cela. In questo senso si può parlare, a proposito del suo stile e della sua opera, di un « prolungamento » del neorealismo; di esso, il *Grido,* che precede l'*Avventura,* è già una testimonianza. Il pubblico fasullo di Cannes, che pure aveva assistito senza fiatare alla messa in mostra, nella *Dolce vita,* delle proprie turpitudini, ha reagito con violenza a questo attacco corrosivo ai « tabù » morali sotto cui suole ripararsi. E così è accaduto che una stupenda scena d'amore è stata violentemente fischiata e, la conclusione della bellissima sequenza del perdono accordato da Claudia a Sandro — che le è stato infedele — è stata accolta da risatine. Non ce ne meravigliamo. Con una finezza tutta sua, Antonioni dimostra che in un mondo alla deriva, in balia di contraddizioni d'ogni sorta, nel quale i rapporti tra uomo e donna continuano ad essere sorretti da concezioni vecchie di millenni,

pur essendo, obbiettivamente, influenzati dalle trasformazioni latenti nella società attuale, non v'è posto per una purezza integrale benché il conformismo si serva di essa come di una maschera ipocrita.

(27 *settembre* 1960).

François Maurin

«L'Express»

Pare che a Cannes un pubblico volgare abbia abbandonato la sala in cui si stava proiettando l'*Avventura.* Pare altresì che i film di Antonioni siano visibili soltanto in piccoli cinemetti specializzati (e così infatti io ho visto *Il grido* e *Le amiche*); che la stima tributatagli dai veri cineamatori si accompagni ad un insuccesso di cassetta di uguale entità; che l'*Avventura* sia destinata a fare l'oggetto di aspre polemiche. E tutto questo è francamente troppo trattandosi di un film bellissimo, opera di un regista ammirato e la cui unica pecca è tutt'al più di essere, qua e là, alquanto noioso. Nell'*Avventura* ci sono dieci volte tre minuti di troppo. Questa è l'unica riserva che potrei fare. Togliete quei trenta minuti e l'*Avventura* corrisponderà esattamente alla mia idea di capolavoro. Una donna scompare. Suicidio o fuga? Non lo sapremo mai. L'amante e la migliore amica di lei partono alla sua ricerca, cercano di sfuggirsi l'un l'altra, si amano. E non la ritrovano, alla fine, né noi spettatori scopriamo perché lei si sia uccisa o sia fuggita. Questa è la trama, o perlomeno è così che io l'ho capita. Su un piano più generico, sembra voler mettere una volta di più in evidenza una certa qual mollezza italiana, la mancanza di carattere nei maschi donnaioli, e quanto alle donne, una natura esigente e sempre delusa, tema già sensibile nelle *Amiche* e, più di recente, nella *Dolce vita* (è d'altra parte interessante notare come l'eterno processo al carattere maschile italiano sia fatto sempre da rappresentanti del sesso maschile italiano). Il giornalista traviato della *Dolce vita* e il puerile architetto de *L'avventura* hanno tutti e due sicurezza di sé, fascino, successo con le donne, che essi soddisfano completamente nel rapporto fisico lasciando loro un gran vuoto morale. A volte ne provano dispiacere, a volte addirittura piangono. Comunque, le donne alla fine si consolano sempre. (A proposito, basterebbe, per giustificare tutto il film, vedere l'ultima scena dell'*Avventura*: una piazzetta all'alba, un uomo seduto su una panchina, in un frac tutto sgualcito, che piange su quello che lui stesso ha rovinato, e una donna che lo guarda disperata eppure già pronta a perdonarlo). Ho citato questa scena, ma ce ne sono mille altre. Il bianco e nero, i paesaggi lividi, i visi stornati, tutto quanto è detto senza parole, tutto quanto accade sotto la superficie, insomma, tutto quanto il solo Antonioni sa dire in un film, è in questo film. Ho parlato di trenta minuti di troppo. Ma come posso esserne certa? E' un film fatto come un quadro, distaccato, tranquillo come una cosa fatta. Forse è lento perché la verità è lenta da scoprire. E se guardare per trenta secondi una macchina che si inerpica per una salita mi irrita, può darsi che sia perché Antonioni ha conservato intatto il senso della durata mentre il mio, il nostro, si è pervertito. Non credo affatto ai vecchi assiomi tipo: « Lo spettatore ha sempre ragione » o « Se ci si annoia vuol

dire che è noioso », ecc. Credo piuttosto che ci siamo abituati un po' troppo ad andare al cinema « a pappa fatta »; a vedere il primo piano dell'attore che dice « t'amo » e un fazzoletto quando uno piange, insomma ci siamo talmente abituati a un certo tipo di « fissaggio » da essere divenuti incapaci del minimo sforzo intellettuale non appena ci ritroviamo al buio col nostro bravo gelato in mano. La scoperta della verità non avviene in modo repentino, per la protagonista dell'*Avventura*. Avviene, come nella vita reale, per piccole innumerevoli occhiate, riflessioni, concessioni che come ombre noi vediamo passare sul suo volto liscio. Perché mi sono annoiato all'inizio, quando le amiche cercano la ragazza sull'isola per una mezz'ora? Perché Antonioni non ha voluto farmi vedere il solito orologio che indica prima le sei, poi le sette e mezza: non i trucchetti lo interessano, ma la densità, la poesia di una scena, a cui può ritornare all'infinito. Mentre invece a noialtri preme sapere « cosa succede dopo ». Bisogna proprio dire che, malgrado i sempiterni paragoni fra cinema e letteratura, nessuno ha « il coraggio » di stabilire un vero e proprio parallelismo, di immaginare ad esempio che un regista possa cambiare il mondo, o magari che un Antonioni sia, come lo fu un Proust, più affascinato dal tempo sensibile che dal tempo senza aggettivi; e che ne abbia tutto il diritto. Si dice invece, con il buonsenso indignato del cliente: « Sarà bellissimo, ma mi sono annoiato e comunque questo non è cinema ». Ma cos'è, insomma, questo cinema? E', per alcuni, un mezzo per esprimersi, mezzo che può costare a terze persone un trecento milioni. Uno scrittore misconosciuto costa uno o due milioni soltanto, al suo editore, il che permette agli editori di riempirsi la bocca con la parola ARTE assai più spesso dei produttori cinematografici e fa sì che un uomo come Antonioni, per il quale l'arte è molto evidentemente la cosa più importante che ci sia, rischi sempre di incontrare delle difficoltà. Ma il cinema è anche questo: un uomo. E ripensandoci, ritiro qualsiasi riserva. L'*Avventura* è un capolavoro. Non riconosco a me stessa il diritto di rimproverare al film quei trenta minuti di noia di cui parlavo all'inizio dell'articolo. A ben vedere, non vi è nulla di superfluo in quelle digressioni, e non v'è nulla che sia più vero di questa strana vicenda. Andrò a rivederla, l'*Avventura,* per ritrovare quella desolata e tenera visione della vita che è propria di Antonioni e che egli ha saputo comunicarmi. Non accade tanto spesso che il cinema ci faccia di questi regali. E gli appassionati di fumetti, beh, si arrangino.

(15 *ottobre* 1960).

FRANÇOISE SAGAN

«Paris Presse»

A Cannes, quella sera, fummo in dieci al Palazzo del Cinema ad amare *L'avventura*. L'indomani eravamo cento. Oggi, siamo già mille. So benissimo quanto giuochi in queste cose la moda e come fischiatori di ieri urlino oggi al capolavoro. Tuttavia con il solo snobismo non si spiega nulla. Io credo piuttosto che si stia operando una sorta di incantesimo. *L'avventura* non è un film facile e ognuno è padrone di preferire film più gradevoli. Ma forse al cinema c'è posto anche per Proust, per Joyce e per Faulkner; posto per l'ambiguità, lo sfavillante disordine, le brusche immersioni nelle profondità dell'anima.

Film-labirinto, lastricato di piste false, pieno di reticenze e di svolte. Crudele giuoco di scacchi in cui passioni messe a nudo giuocano un'accanita partita che non ha fine. *L'avventura* dispiega le sue malie su molteplici piani. Ispirandosi alle tecniche del romanzesco, Antonioni sconvolge tempo e spazio tradizionali. Reinventa, nel cinema, la durata. Restituisce ai gesti, ai segni, la loro lentezza e il loro peso. Si addentra in un universo fluido, di spessore felpato, nel quale gli esseri si smarriscono, si cercano, si perdono, si feriscono. Anna ama Sandro, che non l'ama più. Ma lei lo ama davvero ancora? Durante una crociera nelle Eolie, Anna scompare bruscamente. Sandro la cerca, ma in modo svagato. Scopre di amare Claudia, la migliore amica di colei che è fuggita. Anna è abolita. Anna non esiste più. Impossibile mostrarsi più crudeli di così. L'avventura ricomincia. Un nuovo amore fiorisce sulle macerie dell'amore morto. Un giovane amore amaro, votato agli inganni, ai rimorsi. La scena? Sotto un sole autunnale, già grigio, isole, piazze, chiese, palazzi. L'ambiente sociale? La grossa borghesia oziosa e annoiata, il mondo della dolce vita, del « farniente » (*N.d.T. in italiano nel testo*). I personaggi? Esseri che non hanno la vocazione della felicità. L'angelo della morte plana su questa storia bruciante come ghiaccio. Antonioni è ancora e sempre ossessionato dall'abisso del nulla. La sua visione della vita ricorda quella di Pavese, il giovane scrittore suicida. Lo vediamo assistere, lucido e disarmato, a queste nozze tra insetti. Ma eccolo, di colpo, ribellarsi. Gettar lampi. Invocare tenerezza e desiderio, con immagini di una bellezza folgorante. Occasioni perdute, sogni rovinati e tutta la biancheria sporca degli amori caduchi, impossibilità di esprimersi, di realizzarsi compiutamente in un mondo in cui la grazia è moneta fuori corso. Sono, questi, temi altissimi che non siamo abituati a veder trattare al cinema. Antonioni ama la prospettiva soffocante dei corridoi, dalle scale delle gallerie. Ama le porte e le finestre che si stagliano su passaggi lunari. E le architetture barocche. E la geometria dei pittori del Rinascimento, con i personaggi disposti qua e là, in profondità, vicini tra loro eppure distinti, figure di un immobile balletto. Difficile immaginare arte più raffinata, più acuta, più sottile. E più straziante. Il dialogo ha una giustezza miracolosa con l'immagine; che è sottolineata, in sordina, da una musica incantatoria. Tutto è segreto, ellissi, parossismo sussurrato. Non potremo dimenticare il bel volto sofferto di Monica Vitti, le sue sgraffiature, quella chioma pazza e il suo sguardo tenero-annuvolato durante questo lungo viaggio verso una liberazione che non verrà.

MICHEL AUBRIANT

(16 *ottobre* 1960)

«Le Figaro litteraire»

L'avventura ha tanto turbato, scandalizzato, irritato il pubblico dell'ultimo festival di Cannes per la semplice ragione che essa riproponeva in modo nuovo una passione che ciascuno crede di conoscere: l'amore. Sandro e Claudia tentano inutilmente di rintracciare Anna (rispettivamente l'amante e l'amica) prima su un'isoletta rocciosa (Panarea, delle Eolie) su cui sono sbarcati con lei e altri amici; poi tutt'intorno all'isoletta, sulla penisola e in Sicilia. Incidente o fuga? Non lo sapremo mai e sarebbe bastato questo per sconcertare un pub-

blico assuefatto alla regola, finora intangibile, del racconto cinematografico, secondo la quale un enigma posto all'inizio del film deve trovare a fine film la sua brava soluzione. Ma la ricerca vera non è questa, e Antonioni deroga in modo ancor più imbarazzante a precetti ben più gravi. L'amore non è un giuoco, ma gli sono state date delle regole. La sola morte contro cui l'uomo possa fingere di sentirsi armato è la morte dei sentimenti. Da qui deriva una serie di rigidi schemi imposti alla passione su due fronti: quello sociale, con il matrimonio; quello personale, con i moti del cuore, il loro articolarsi, il loro svilupparsi scoperto poco a poco, e regolato e accettato entro limiti precisi che escludono da esso ogni altro moto. L'imponderabile dev'essere ricondotto all'ambito del noto sul piano psicologico. A questo punto, con nostro stupore, ci accorgiamo che gli innamorati sono esposti a delle sorprese. In questa nostra società sconsacrata, le coppie sanno fin troppo bene sfuggire alla prigione del matrimonio, ma gli amanti si ritrovano del tutto sprovveduti allorché, soli l'uno di fronte all'altra, tentano di capire i propri sentimenti mutevoli. L'amore non ha bisogno di essere reinventato. E' lui stesso che si reinventa all'infinito. Somigliante a se stesso e prevedibile, visto dal di fuori, esso è sempre inatteso e diverso per coloro che lo provano. E ogni avventura ha la sua storia. Ma gli innamorati, pur disponendo di due porte, quella sociale e quella psicologica, non hanno mai in mano la « combinazione » buona per la situazione che stanno vivendo. La cifra che permetterebbe di estrarre dalla cripta l'irriducibile passione può servire una sola volta, e loro non la conoscono mai. Sandro e Claudia sono veramente disperati, ma non per le ragioni che loro a tutta prima credono, in perfetta buona fede. Sì, soffrono per la scomparsa di Anna e ne sono spaventati, ma è per la sua scomparsa dalla loro mente, dal loro cuore, dalla loro carne. Come potrebbero non essere scossi nell'equilibrio sentimentale, psicologico, morale, quando a poco a poco si accorgono che sono loro i fuggiaschi? Più fingono di cercare Anna, più si allontanano da lei. E se per caso la ritrovassero, oltre la svolta di una strada bianca e torrida, contro l'improbabile ma reale prospettiva di una piazza di Ferrara, ella apparirebbe loro trasformata, fra le colonne di un palazzo, ritta su marmorei gradini, in una statua di De Chirico. La sparizione fisica di Anna non è altro che la materializzazione della sua scomparsa effettiva. Antonioni non tenta di giustificare i suoi personaggi. Ma li obbliga a rendersi conto di quanto accade in loro onde trarne una lezione per se stesso. Giacché un'opera come questa è madida di esperienza personale. E' una confessione così precisa che parlarne è quasi un'indiscrezione. Ma il coraggio di esprimersi a voce alta e nitida su un argomento che oramai veniva affrontato solo con superficialità, fa parte delle regole (da stabilire ancora) del nuovo « amor cortese ». Nell'illusione, ingenua e superba, che ogni generazione nutre di poter scoprire, affrontare e risolvere in modo completamente originale problemi plurimillenari, i nuovi romanzieri e i nuovi cineasti, se pur non faranno meglio dei loro predecessori, saranno capaci di fare altrettanto bene. E a un certo punto verrà forse elaborata e imposta un'altra regola del giuoco, che rimarrà valida per parecchi secoli a venire. L'uomo sincero non si perdona i propri tradimenti. Amante del rigore, non può accettare senza vergogna o spavento la caduta nel relativo e nel provvisorio di un sentimento che era bello in quanto eterno ed assoluto.

Le donne sono sempre state « leggere », gli uomini hanno sempre « tradito », gli amori, quasi sempre, sono stati passeggeri. Una volta però c'era l'ipocrisia e per di più il ridicolo. C'è quindi un certo progresso. Non v'è opera più morale di questa che comincia e finisce con un inganno; perché Sandro finisce coll'ingannare anche Claudia, e la breve, squallida avventura d'una notte in un albergo di Taormina contamina (senza tuttavia ancora soffocarla o ucciderla) l'Avventura pagata così cara, l'Avventura vertiginosa, meravigliosa. Tutte queste considerazioni non devono far credere che *L'avventura* sia un'opera didattica, predicatoria, intellettualistica e fredda. Essa è profusa di lirismo e di poesia. Tutto è suggerito, mai spiegato pedantemente, eppure noi comprendiamo bene tutto. Fin dall'inizio vero e proprio del film, vale a dire dopo la lunga introduzione situata in una delle isole Lipari (prologo il cui tono diverso è giustificato dal seguito del film), dopo, cioè, che Sandro e Claudia si sono ritrovati su un treno, e via via fino alle ultime immagini, si prova la felice meraviglia che offre l'opera compiuta. Felicità a cui l'arte del cinema dà un sapore simili a quello che nasce dalla poesia o dalla musica e che tuttavia è unica e nuovissima. Dopo *Cronaca di un amore, Le amiche, Il Grido,* film belli e profondi, M. Antonioni ci offre con *L'avventura* il suo capolavoro.

(17 *ottobre* 1960).

CLAUDE MAURIAC

«Humanité - Dimanche»

La terza « manche » è dunque vinta. Dopo la memorabile serata di Cannes, durante la quale questo capolavoro fu accolto da un concerto di fischi e sghignazzatine, restavano intorno ad Antonioni, per aiutarlo a difendere il suo film contro la minaccia di un taglio di quaranta minuti chiesto dal produttore, soltanto la maggioranza dei critici ed alcuni cineamatori privilegiati che avevano potuto vedere *L'avventura*. Quella sera era stato dato l'allarme, e al festival la battaglia fu combattuta con calore. Essa continuò ovunque si parlasse di cinema (e dove mai non si parla di cinema, a Cannes, nel mese di maggio?) e durò fino all'assegnazione del « palmarès ». E se al più grande film in gara toccò solo una mezza vittoria con il premio della giuria « per il notevole contributo alla ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico », perlomeno non era stato dimenticato dalla giuria, e questo era l'essenziale. Era già speranza che le minacce di tagli potessero essere sventate e che al pubblico vero fosse permesso di vedere un giorno il film nella sua versione integrale. La seconda « manche » è stata disputata lunedì scorso in due cinema parigini dove Antonioni è intervenuto, al termine di una retrospettiva dei suoi film organizzata dalla Cinemathèque, insieme a Monica Vitti sua principale interprete, per presentare *L'avventura* in un clima che, dati i presupposti di Cannes, egli doveva attendersi ben diverso. Un pubblico costituito dal cinema al gran completo gli ha riservato un autentico trionfo. La terza « manche » è il grande pubblico ad aggiudicargliela ogni giorno, a ogni proiezione, facendo ressa per vedere il film, a cui assiste e che « riceve » nel più assoluto silenzio, con l'attenzione più assoluta. E così una volta di più è dimostrato che le reazioni (buone o cattive) dei dilettanti frequentatori di festival non fanno testo

(né pro né contro) un'opera d'arte; che è un errore ancora più grave sottovalutare il pubblico vero e che non si ha il diritto, in nome di tale sottovalutazione, di frustrare questo pubblico con giudizi frettolosi. Questa è la lezione da trarre dagli avvenimenti che hanno proceduto l'uscito dell'*Avventura,* film reputato difficile; difficilissimo da raccontare, ma che non ci si stancherebbe mai di rivedere. Il fatto è che la trama è la meno lineare che si possa immaginare, poiché sposa, in maniera supremamente realistica, i dati stessi della vita nella sua imponderabilità, nelle sue svolte più complesse e più inattese. L'ultima sequenza provocò a Cannes le risate di coloro che certo han poca esperienza della grandezza e della purezza del vero amore. Il fatto è che il senso delle lacrime di Sandro non è soltanto quello della sua disperazione per aver rovinato tutto; è anche il segno del grande turbamento morale di un mondo alla deriva il cui dramma, come ben mostra Antonioni, risiede nello squilibrio esistente fra la coscienza umana e i suoi « tabù » morali, che non corrispondono più alle condizioni economiche e umane della vita moderna. E' dunque con conoscenza di causa che Antonioni ha voluto non separare mai i suoi personaggi dalla società di cui sono il prodotto e in cui si dibattono, tentando di vivere o di sopravvivere. Quel suo modo di analizzare con freddezza il loro comportamento interiore, quel suo pessimismo critico che sbocca in una visione del mondo in cui l'assoluto della disperazione non trionfa è la sua più sicura garanzia di riuscita. Solo ponendo, entro quel certo ambiente, problemi veri in tutti i tempi: oblio, amore assoluto, egli ha potuto realizzare con successo un film sull'amore, sottolineato dai rapporti veramente esistenti tra uomini e donne nell'ambito di una data società. Non ho mai visto un film che si mettesse così decisamente dalla parte della donna, che ne analizzasse il comportamento da vari punti di vista e sollecitudine per la sua condizione.

(18 *ottobre* 1960)

(ANONIMO)

«The Guardian»

Recentemente due cinema parigini sono stati dedicati a una « Giornata Antonioni »: da mezzogiorno a mezzanotte, sotto gli auspici della Cineteca francese, sono stati proiettati, in ordine cronologico, cinque film lungometraggi di M.A., il regista italiano che per tredici anni ha diretto film senza mai conoscere il successo commerciale in nessun paese d'Europa — e meno che mai nella natia Italia —. Il culmine della manifestazione fu l'arrivo di André Malraux, di Jean-Louis Barrault, di una fetta del « tout Paris » e dello stesso regista, per la « prima » dell'*Avventura* in un cinema dei Champs-Elysées. E' stato il battesimo commerciale di Antonioni. Gli assidui della Cinémathèque conoscevano già *Cronaca di un amore* (1950), *Le amiche* (1955) e *Il grido* (1957), ma nessuno di questi film aveva « sfondato » commercialmente apparendo nei cinema dei boulevards, né d'altra parte Antonioni aveva mai espresso un gran desiderio che ciò avvenisse. Era inevitabile che intorno a lui si mormorassero aggettivi come « difficile », « misterioso » e persino « maudit »; e all'ultimo Festival di Cannes la giuria, sconcertata dall'originalità senza compromessi dell'opera, ma posta tuttavia di fronte all'innegabile bellezza delle im-

magini dell'*Avventura*, aggiunse danno al danno concedendogli un premio speciale per la sua « ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico », la qual cosa dimostra come gli artisti possano essere non soltanto esasperati dalla scarsa comprensione degli incolti, ma anche appestati dalle superficiali etichette dei presuntuosi. Non c'è nulla di « misterioso » nei film di Antonioni, e la sola difficoltà che essi presentano è quella che deriva loro dal trattare i problemi sentimentali ed erotici degli adulti; e questo, con grande intelligenza e senza compromessi sentimentalistici, il che può riuscire ostico a molta gente, giacché né la storia d'amore convenzionale, né le pavide occhiate che ciascuno di noi getta nell'intimo della propria infelicità riescono mai a creare immagini tanto nitide e incisive di come gli adulti vivono gli uni con gli altri. Asserire che Antonioni ha voluto « cercare un nuovo linguaggio » è vero solo in quanto ogni uomo che si studi di selezionare le parole più appropriate ed espressive con cui restituire la sua visione della vita « cerca un nuovo linguaggio ». Quello che si deve accettare, nella sua opera, e specialmente in questa *Avventura*, è un'assenza totale di passionalità e di umori nostalgici: le sue immagini, che pure sono assai spesso di straordinaria bellezza, hanno una sorta di nudità; al massimo sono velate di sensualità. Antonioni non ha nulla della terrestrità, del gioioso espandersi nella natura di un Renoir (*La partie de campagne*), nulla della patetica nostalgia di un Fellini (*La strada*); nulla che si avvicini alla tenerezza e al calore di cui un Bergman ha dato prova ne *Il posto delle fragole*. Le sue inquadrature sono belle, meticolosamente, clinicamente belle; ma non sono rallegranti. Antonioni è un laico. Egli non ha nulla del misticismo sentimentale, di quel senso di una futura, intangibile felicità che potrebbe derivargli da un ambiente cattolico; più che un italiano, egli potrebbe essere un calvinista svizzero. I suoi personaggi — deboli o disperati, ribelli o feriti — si sviluppano in una specie di limbo dei rapporti umani. Molti critici e la maggior parte del pubblico, incapaci di concepire l'incidente in modo simbolico, cercarono con malagrazia di indovinare la soluzione del problema della ragazza mai ritrovata, e asserirono che il film era insoddisfacente o deliberatamente mistificatorio. Ora la cosa avrebbe avuto una qualche giustificazione se il film si fosse intitolato « La signora è scomparsa »; ma così non è: esso è la storia di un' « avventura » erotica fra Sandro e Claudia: una relazione che Claudia vive ossessionata dal pensiero costante, pur nell'assenza totale della rivale, che ogni amore è caduco e che anche questo suo è minacciato di un uguale destino. C'è forse un po' d'ingratitudine nel voler trovare difetti in un film eccellente come *L'avventura*, soprattutto se si pensi alla stupenda bellezza classica, degli amanti nell'estasi sensuale; quei luminosi corridoi e quelle assolate verande della casa aristocratica; quel mare bianco-grigio; quella lunga fila nera di pretini che si precipitano fuori dal cancello di un convento mentre Sandro sta rintuzzando con perfidia gli entusiasmi di un giovane architetto. L'uso magistrale delle immagini sottolinea ed esprime con eloquenza la storia. Dal punto di vista dell'impiego della macchina da presa, *L'avventura* è migliore e più ricco delle *Amiche*, che tuttavia io gli preferisco per la maggiore scorrevolezza e il maggior equilibrio dell'insieme. Nell'*Avventura*, la voluta lunghezza e lentezza di molti momenti, efficacissima per esprimere il peso di una relazione amorosa, grava troppo su quelli che sono gli incidenti secondari.

A parte questa considerazione, *L'avventura* è un film impeccabile. Resta da accettare la personalità di Antonioni. Ora, nella piena maturità, la sua intuizione creatrice appare imprigionata da un'intelligenza implacabile: non c'è una cosa fuori posto, nessuna fioritura, e questo è forse un difetto. Comunque, anche senza fioriture, e con un'asciuttezza che fa pensare a Bresson, e una completa sincerità, Antonioni ha realizzato uno dei più bei film di questo dopoguerra.

(27 *ottobre* 1960)

PETER LENNON

«The Spectator»

L'avventura di Michelangelo Antonioni potrebbe tradursi (se si può chiamare traduzione questa trasposizione in una parola che non è del tutto inglese; ma di quale altra parola possiamo disporre?) « The Affair », giacché la parola « avventura » ha in italiano un significato più specificamente amoroso che non nell'esatto corrispettivo inglese. Strani riassunti della trama (del resto abbastanza strana) mi erano già pervenuti per il tramite degli agenti pubblicitari italiani e per una certa coincidenza di nomi e di particolari della storia, andando a vedere il film pensavo che fosse stato tratto da un lunghissimo romanzo di Quarantotti Gambini, tutto imperniato su alcuni allegri adolescenti, il che il film si dimostrò ben lungi dall'essere. I personaggi che in esso si muovono, infatti, hanno tutti (ad eccezione di un settuagenario tutt'altro che allegro) raggiunto quell'indefinibile età per la quale noi non abbiamo nessun vocabolo e che gli italiani chiamano « una certa età », un'età che non è tanto questione di anni quanto di esperienza, mentalità, atteggiamenti. La « certa età » del temperamento dentro ad un corpo giovane è, credo, il sogno di molte donne, e le due ragazze dell'*Avventura* ce l'hanno: sono entrambe molto giovani, in quanto a formazione generica e preparazione, ma hanno « quella certa età » per sofisticazione e modo di vita. Sarebbe come dire che non hanno età, come non l'ha il film stesso; il che può apparire strano, parlando di un film impiantato in modo tanto attuale. Si tratta di un film stilizzato, ma meravigliosamente puro da strattagemmi del mestiere. Esso è altamente rifinito, smagliante d'intelligenza; ma non è mai allisciato, né cerca le facili soluzioni del brillante. Sono andata a vederlo con una certa diffidenza, perché mi era stato detto che era lento e volutamente « letterario »; e ho constatato che è uno dei film più arricchenti che mi sia capitato di vedere: ricchezza che si prolunga nel tempo, e ricchezza di profondità ed emozione immediata. Questo film ha una qualità letteralmente « letteraria » e cioè quella, comune ai romanzieri italiani, di trattare un ambiente sociale attraverso i particolari della vita degli individui, mediante i quali costruisce un quadro ricco e compendioso della società; descrizione obliqua, evocazione, piuttosto che deliberata sociologia. E' un tipo di accostamento ben lontano, per esempio, dalla « tipizzazione » che dei romanzi ci offre un Bolognini. Ad esso si accompagna uno studio sensibilissimo della psicologia dei personaggi e della apparente casualità dei loro moventi; ed esso implica anche certe lacune, le inesplicabili lacune della vita, le domande che rimangono, tormentosamente,

senza risposta. E' dunque un film assai ricco, anzi, troppo ricco perché basti, ad afferrarlo, una sola visione. Credo che potrei scrivere tutto un articolo sul modo come Antonioni vi usa, al fine di creare certe atmosfere, la scenografia naturale, l'architettura, il tempo metereologico. L'ambiente sociale della vicenda è quello, su cui già fin troppo si è scritto e che già tanto spesso è stato preso in esame, dei ricchi eleganti romanzi, vagamente volgari, appartenenti a vecchie famiglie investite da nuovi valori, e che vediamo qui raccolti per una vacanza estiva: c'è la principessa dalla figura botticelliana, così fragile, e che parte incinta, accompagnata dal marito, uomo d'affari; c'è l'architetto (perfettamente tipizzato fin nei minimi particolari e purtuttavia un individuo) con i suoi sogni di grandezza rinnegati per la fatale tentazione del danaro; gli amanti, ormai stanchi l'uno dell'altra fino alla noia, dopo dodici anni di relazione illecita; il diplomatico in pensione, il quale vede nell'amante della propria figlia soltanto l'uomo che non la sposerà mai; le due ragazze, amiche intime (con una punta di lesbismo, certamente intenzionale), che approdano tutt'e due allo stesso uomo, alquanto deludente come amante. Tutti personaggi costruiti esattamente e riconoscibili anche nel contesto. Per impersonare, nei ruoli secondari, personaggi del genere, Fellini nella *Dolce vita* si è servito di romani « autentici »; e anche gli altri personaggi di contorno erano autentici. Questi dell'*Avventura* appaiono abbastanza solidi. Tutti quanti sono infelici, in un modo o nell'altro; irrequieti e tormentati; e la vita di vacanza esacerba i loro mali, offrendo loro ampio agio a considerarli. E' difficile descrivere la qualità di un film così sottile, se ne possono tutt'al più descrivere particolari e momenti: lo stato d'animo, ad esempio, che cambia con il tempo, proprio come nella vita, in relazione all'umore e al dramma; o il quasi sensibile afrore salmastro dell'estate, quando ristiamo in contemplazione, con acqua, sabbia e scogli a contatto di pelle; il contrasto tra i vari luoghi, in quel viaggio, di ricerca e scoperta, dei due amanti; il graduale rovesciamento dei sentimenti di lealtà, la graduale, terribile resa della ragazza. Questa sì che è una storia d'amore ne ha l'apparenza, ne ha la sostanza emotiva; e termina, incompiuta, su interrogativi e incertezze.

(25 *novembre* 1960)

ISABEL QUIGLY

«New Statesman»

Accolto tiepidamente a Cannes — dove gli fu attribuito un premio di consolazione come « esperimento cinematografico » — *L'avventura* giunge a noi libero dai clamori della moda e della popolarità. Il pubblico del London Film Festival gli ha tributato il rispetto che si merita e per molti, credo, quella è stata un'occasione memorabile. Da questa settimana il film si proietta al Paris-Pullman. Non si può mai dire in qual modo il vero artista possa svilupparsi e coloro che pure avevano individuato la qualità dell'altro film di Antonioni comparso sugli schermi inglesi, *Le amiche,* difficilmente avrebbero potuto profetizzare il fiorire di questa *Avventura.* Alcuni elementi, certo, si potevano già cogliere: individui che hanno paura della loro individualità; gruppi di personaggi fatti girare come un caleidoscopio; amanti che contano troppo sul-

l'amore; una spiaggia deserta; quel vano consumarsi nel presente quando si è spaventati del futuro; la smarrita fiducia delle classi medie nelle proprie forze; e magari il suicidio, come conclusione; e il sesso come evasione dalla noia e dal senso di colpa. Elementi, codesti, che nelle « Amiche » si mescolavano in modo bizzarro e a tratti con notevole estro. In questo nuovo film le istanze sono inizialmente le stesse; ma la novità sta nella profondità di sviluppo e nel ritmo, insolito nel cinema. Antonioni non ha fretta e adopera il tempo in un modo del tutto personale. Una ragazza che sta cercando l'infedele amante corre verso di noi lungo un corridoio d'albergo levigato come cristallo; da lontano, il rumore dei tacchi ci giunge come una sorta di « musique concrète »; la ragazza si avvicina; il ticchettio dei passi diviene realtà; ella continua ad avvicinarsi (come sono lunghi quei secondi!) fino a che la sua fretta e la sua ansia vengono ad inquadrarsi in primo piano. Non si tratta di un trucco del mestiere, bensì di qualcosa di connaturale a un film il quale, fin dalle prime inquadrature, crea un suo stile visivo, sonoro ed emotivo. L'impazienza diviene ridicola di fronte a un film come questo, il quale provoca nello spettatore un tipo nuovo di attenzione, facendo apparire quasi tutti gli altri film insulsi rendiconti stenografici e telegrafici; come del resto è, nella maggior parte dei casi. La situazione, nell'*Avventura,* non è eminentemente drammatica, e può apparire addirittura senza peso: un gruppo di persone "evade" per una breve gita su uno yacht. Ma da che cosa evade? Dall'insulsaggine degli altri, dai quadranti degli orologi, dalle antiche ambizioni tradite, dal grande amore che volge al suo amaro termine. Ma da se stessi costoro non possono evadere, e fanno vela per le isole al largo della Sicilia con l'intento di prendersi un po' di sole e di intrallazzare qualche nuova avventura erotica. Il paesaggio che li accoglie è affascinante: le acque si fanno sempre più profonde, gli scogli sempre più minacciosi. I gitanti decidono di approdare a un'isoletta vulcanica. Qui la ragazza che accompagna l'architetto viene ad una rottura con l'amante, e scompare. La susseguente ricerca, che occupa lo schermo per quindici minuti e più, è uno dei brani di cinema più sostenuti che ci sia mai stato dato di vedere. Inesorabilmente, con il succedersi delle immagini, la vanità di quel cercare si fa evidente e la partecipazione dello spettatore aumenta d'intensità; e a mano a mano che i personaggi si arrendono, più profondo diviene il senso di colpa e di disperazione, più drammatica quella visione di gente perduta che cerca la ragazza perduta. Tutto questo è prolungato fino al limite della sopportazione (ed è proprio questo che ha originato la protesta degli spettatori impazienti), ma il risultato è non già l'eccesso, bensì la compiutezza. Solo in questo modo, con queste immagini che non tradiscono mai la propria forma e tuttavia si protendono al di là di essa, poteva divenire comprensibile quello che Antonioni voleva dire. L'effetto è stato calcolato con un miracoloso senso della misura; e ad esso eravamo stati preparati fin dall'inizio, allorché, sotto i titoli di testa, il pizzicato di una chitarra aveva distillato la sua angosciosa monotonia. (Il commento musicale di Giovanni Fusco sottolinea con esattezza i momenti di tensione visiva). Questo è un film fondamentalmente « grigio », un film che, con quella sua calma disamina, si allontana di molto dal neorealismo, recuperando regioni troppo spesso abbandonate alla facile satira. Ma in esso l'espressione dell'aridità non è mai arida;

esso insiste nei propri ostacoli e nelle proprie esaltazioni, compie le sue operazioni chirurgiche per sollevarsi, alla fine, ad una pienezza impensata. Il paragone che viene subito alla mente è quello con Bresson, anch'egli maestro di stile, quantunque in senso più ristretto. Laddove, infatti, Bresson realizza una sorta di « vie engloutie », Antonioni mette a fuoco in modo nettissimo la vita di ogni giorno (se pure qui esonerata dalla quotidiana lotta per l'esistenza). Ma quanto a forza di stile, sarebbe vano tentare di misurare l'intensità e l'intimo rigore che sottendono *L'avventura.* Esatte le valutazioni sociali, stagliati con verità i personaggi e, quanto allo schermo, esso è usato appieno, fino all'estremo perimetro. La sorpresa, nell'*Avventura,* è che dopo un primo « movimento » tutto impostato sul tema della decadenza e della perdita, venga la resurrezione, con l'amica della ragazza scomparsa che s'innamora dell'uomo, e con una nuova ricerca. (In questo ruolo Monica Vitti è meravigliosa). Ma ora, per contrasto, la ricerca è volutamente delimitata entro stanze d'albergo che escludono il riverbero acciecante, mentre fuori nella strada la luce ristagna e l'architettura fiorisce fantastica nel sole. E' vero che quando i due, in apparenza ricercando la ragazza, trovano l'amore, rischiano poi di riperderlo perché lei chiede troppo e lui offre troppo poco; ma, se pure con diverso incanto, dopo la stagione arida il film pare offrire una sua fioritura. Ma questo amore sminuito potrà sopravvivere? E in ogni caso, l'amore può sopportare tanta tensione? Potranno, l'ambizione e l'ingegno traditi, ritrovare la smarrita vitalità? Da questo punto in poi si può solo congetturare. Quel che è certo è che dall'aura di abdicazione la storia ha un ritorno al vitale. La forza di questo film sta nella sua incorruttibilità, in quel suo ostinato asserire che anche nel cinema verità e stile devono trionfare. In esso, nulla è stato sacrificato. E noi ci rallegriamo che abbia ottenuto un così grande successo.

(26 *novembre* 1960)

WILLIAM WHITEBAIT

«The Sunday Times»

La scoraggiante ricchezza del film di Michelangelo Antonioni non sta nella trama. *L'avventura* racconta appunto solo un'avventura, una storia d'amore. Un uomo la cui fidanzata è scomparsa, e una ragazza intima amica della scomparsa: questi i personaggi. Corrotto come la corrotta società in cui vive, egli è, suo malgrado, un distruttore; lei, sofisticata senza sua colpa, poiché vive in una società sofisticata, verrà tradita da lui. La storia dunque si riduce a questo esile filo conduttore; l'elaborazione è tutta nel contesto umano che produce simili figure e una simile storia. Sarebbe erroneo parlare di personaggi di sfondo. Gli oziosi che troviamo sullo yacht — la principessa, con il giovane amante che ella ormai ripudia per pura indolenza, la donnina sciocca (caratterizzata con molta bravura da Dominique Blanchar) schernita dal marito di fronte a tutti — questi personaggi, che si muovono intorno alla coppia dei protagonisti, sono disegnati in profondità e nei minimi particolari e solo gradualmente le due figure dei protagonisti vengono a porsi in primo piano. Persino le figure di minor rilievo (la donna nella bottega, tutta scattante di odio geloso; o il giovanissimo sfruttatore di donne con cui la moglie dispregiata si prende una sua volgare rivincita) sono vive e i loro volti escono dallo

schermo come una nuda sfida. Qualcosa nella qualità di questi personaggi mi ricorda *Les liaisons dangereuses;* anche se è vero che un Laclos non avrebbe mai lasciato un importante membro della compagnia senza un suo preciso destino, cosa che invece ha fatto Antonioni. La storia senza conclusione della ragazza smarrita e insoddisfatta (interpretata con estrosa finezza da Lea Massari), la quale parla di solitudine all'amante senza cui tuttavia la vita le appare insopportabile, lascia un po' perplessi, credo. Ma il mistero è l'essenza stessa dell'*Avventura*. L'incompletezza è parte di quel vagare errabondo delle creature umane che forma l'oggetto del film. Il fatto che la storia a tratti si frantumi lasciandoci in mano solo qualche frammento non fa che approfondire il senso di insicurezza in cui esse vivono. Inoltre l'avventura è impostata su uno sfondo di disarmonia sessuale. La ragazza e l'amante che si provocano e si disprezzano le coppie di sposi in continuo litigio; e persino le folle, che fanno da arazzo dietro alle figure dei personaggi (la gente che si accalca urlante intorno all'attrice in cerca di pubblicità, o i perditempo della cittadina siciliana, che guardano con occhi da lupo la ragazza in attesa fuori dell'albergo) appaiono tutti quanti in preda a un'irrequietezza selvaggia e quasi animalesca. Personaggi ben precisi, dunque, e masse ben precise; il tutto, sovrapposto ad uno sfondo fatto di paesaggio (per tornare ai miei frettolosi appunti) e architettura: paesaggio eolico e siciliano, architettura siciliana. Nell'isola eolica a cui lo yacht approda, i gitanti vengono posti contro una prospettiva straordinaria, eppure non teatrale; la minuscola figurina in piedi sullo scoglio lontano sovrastante il mare, l'uomo che volta sprezzantemente le spalle e si allontana dalla ragazza che sta parlando, per salire la china pietrosa verso la macchina da presa; la disposizione, mutevole, di ogni personaggio in rapporto agli altri o in rapporto allo sfondo... tutto questo ha un effetto narrativo e drammatico di grande potenza. Nel rapporto con il paesaggio, Antonioni usa lo spazio con una maestria che può conferire altissima emozione a un'inquadratura semplice come quella in cui una donna è ripresa contro la parete nuda e screpolata di una sala d'aspetto. Anche dell'architettura Antonioni si serve, sia essa la chiusa, fredda maschera di un villaggio abbandonato, o il generoso barocco di un capoluogo di provincia siciliano. Gli edifici aggraziati e pieni di sentimento di Noto o di Taormina accolgono le scene dell'*Avventura* che precedono la fine. Antonioni indugia sui monumenti con un piacere che si comunica allo spettatore; essi non restano una mera aggiunta al racconto, bensì diventano parte della vita di esso. E del resto *L'avventura* è un film tutto d'un pezzo: i vari elementi, paesaggio e architettura, sonoro del mare e « a parte » del commento di Giovanni Fusco, tutto ha la stessa qualità. E poi c'è la recitazione. Già mi accorgo che sono arrivata alla fine della « storia » senza aver quasi fatto parola degli interpreti. Lui è impersonato da Gabriele Ferzetti, lei da Monica Vitti; Ferzetti rende con misurata finezza il persistente, urgente « richiamo » del dongiovanni nato, mezzo sincero, mezzo falso. Lei, dall'iniziale disperata riluttanza passa piano piano ad una accettazione trasfigurata. Monica Vitti ha momenti di una gaiezza da commedia brillante; ha eleganza e bellezza; e inoltre offre a questo complesso, difficile, splendido film, una qualità ben più rara: quella dell'amore.

(27 *novembre* 1960) DILYS POWELL

«The Times Literary Supplement»

Ancor oggi l'opera di cineasti la cui attività cinematografica è limitata allo scrivere (Carl Mayer, Jacques Prévert, Cesare Zavattini, Paul Gégauff) passa il più delle volte sotto silenzio, ma perlomeno, con l'ingrandirsi dei nomi dei registi sui manifesti dei film, l'opera letteraria di quei registi che sono responsabili delle sceneggiature dei propri film si aureola di una piccola gloria incidentale e riflessa e questi due volumi (1) costituiscono un imponente tributo alle opere di due fra i maggiori registi italiani che sono al tempo stesso sceneggiatori: Michelangelo Antonioni e Federico Fellini. I metodi di lavoro dalla sceneggiatura al film, nei due casi, sono diametralmente opposti e non solo per un caso (entrambi i film hanno subito una lunga serie di vicissitudini di produzione: cambi di produttori, di attori ecc.) ma per deliberata scelta dei loro creatori. La sceneggiatura de *L'avventura* qui pubblicata è quella originale, scritta prima dell'inizio della lavorazione e i soli mutamenti annotati sono poche scene minori eliminate prima di « girare », due brevi sequenze girate e poi tolte e una revisione delle scene verso la fine che non implicò nessun cambiamento di tono o del significato generale. Anche la sceneggiatura de *La dolce vita* è quella scritta prima della lavorazione, ma durante la lavorazione diverse sequenze, fra cui il finto miracolo e l'orgia finale, furono girate in modo completamente diverso da quello previsto nella sceneggiatura, e tutti i particolari furono elaborati solo quando esterni, attori e tecnici furono pronti e la natura radicale di questi mutamenti può essere studiata grazie ai richiami alle versioni finali poste in appendice. Tale differenza è significativa e fondamentale: Antonioni è l'intellettuale, il teorico; Fellini il creatore istintivo, intuitivo, che lavora tanto meglio quanto più è libero di inventare e improvvisare, di fare uso delle idee che caso e circostanze gli possono fornire. Se *L'avventura* è un romanzo in film, *La dolce vita* è l'album di schizzi di un cineasta, vivido, anticonformista eppure coerente, giacché tutti gli schizzi includono uno stesso personaggio e tutti riflettono una concreta visione del mondo in cui egli vive. Entrambi questi paralleli, fra arti diverse, sono in parte inesatti, e non tanto nelle caratteristiche che essi implicano quanto per le aspettative che possono creare. « Romanzo in film » abbiamo definito *L'avventura* solo per indicare che il suo modo di trattare personaggi e situazioni è più vicino a quello del romanziere che a quello del drammaturgo, il che ci pare esatto. Ma l'accento va posto decisamente sulla parola « film »; non si tratta infatti di un romanzo filmato nel senso in cui *Hiroshima mon amour* è un romanzo, scritto da un'autrice di romanzi in termini vagamente filmici e poi trasposto sullo schermo da un brillante tecnico del cinema. *L'avventura* segna una nuova concezione di cosa dovrebbe, o almeno potrebbe essere la tecnica del raccontare per film. Il drammaturgo (e non solo l'autore teatrale ma anche, come si è affermato un po' semplicisticamente, anche quello cinematografico) esplora le idee mediante le azioni in cui le idee prendono corpo; deve perciò esistere una struttura chiaramente artico-

---

(1) Tommaso Chiaretti (a cura di): « *L'avventura* » *di Michelangelo Antonioni;* Tullio Kezich (a cura di): « *La dolce vita* » *di Federico Fellini,* Cappelli ed., 1960.

lata dell'evento esteriore prima che sia possibile una tranquilla indagine dei moti interni dei personaggi che hanno dato luogo a tale evento. Nel romanzo, invece, non occorre *accada* nulla (o quasi nulla); i pensieri non devono prendere corpo in un'azione, nemmeno con l'essere semplicemente dichiarati; i misteri non occorre che siano risolti, né si devono trarre conclusioni. Con *L'avventura* Antonioni ha realizzato un film che per la prima volta si avvicina ai processi narrativi del romanzo, anziché a quelli del teatro; ma sarebbe un errore volere leggere la sceneggiatura come si legge un romanzo, come un'opera a sè stante. Questa sceneggiatura ha sì un suo significato indipendente, ma solo nel senso in cui, per esempio, ha significato la minuziosa descrizione che Stopford Brooke fa delle tavole di Turner raccolte nel « Liber studiorum »; essa è a volte un utile commento al film, ma mai un surrogato alla visione del film stesso. A leggerla, *L'avventura* sembra facile e — come dire? — poco spiegata. Durante una crociera Anna, una ricca ragazza insoddisfatta, scompare da un'isoletta deserta e rocciosa. Ogni ricerca si dimostra vana, ma nel corso delle indagini — alquanto svogliate e prive di direzione — la migliore amica della ragazza, Claudia, e l'amante della ragazza, Sandro, sono attratti l'uno verso l'altro e diventano amanti. Ben presto Sandro tradisce Claudia, ma lei lo perdona (così almeno pare; e comunque ella fa un gesto verso la riconciliazione). Il tema degli amanti attratti l'uno verso l'altro in parte a causa e in parte a dispetto di un fatto misterioso e violento nel quale essi si sono trovati in qualche modo coinvolti, fa pensare un po' a « Moderato cantabile » e altri paralleli potrebbero essere addotti traendoli da diverse altre rispettabili fonti letterarie. Ma al confronto lo scenario dell'« Avventura » è, come lettura, gracile e privo di mordente. Ma alla visione, il film acquista subito tutto il suo significato. Le sequenze sull'isoletta, dove brani di una sconnessa conversazione sono calati nel « continuo » scrupolosamente orchestrato della musica del mare; il rapporto costante fra emozioni umane e lo stato del tempo (a volte in armonia, a volte in contrappunto; giacché Antonioni non è un ingenuo seguace del patetico); la scelta precisa dell'ambiente architettonico (il paesino moderno sulle colline, disabitato, simile a una necropoli da fantascienza, per il primo amplesso amoroso; gli splendori barocchi di Noto per il crescere della reciproca conoscenza); il modo in cui la trama e l'ordito elucidano e completano quanto viene detto o fatto col suggerire quanto non viene detto né fatto (specialmente in quell'ultima, stupenda scena, dove la nudità e severità delle immagini, la lenta successione di campi lunghi spogli e tutti intonati sul grigio conferisce un rigore e una grandezza classici a quello che, nel testo, può apparire banale e sentimentalistico)... Qui le risorse del cinema sono usate in tutta la loro pienezza e si dilatano ad abbracciare zone d'esperienza fino ad oggi considerate fuori della loro portata. Tutto è previsto, nulla è accidentale (la sceneggiatura lo dimostra chiaramente), ma previsto come film, mai come letteratura, ed è per questo che l'opera compiuta può, come pochi altri film, porsi a confronto con il meglio delle arti più tradizionali sul loro stesso terreno, ed uscire intatta dal confronto.

(3 *marzo* 1961)

(ANONIMO)

Note

Un film di Michael Rood contro i pregiudizi

L'attacco sferrato dalla cinematografia americana contro i pregiudizi razziali trova un'altra manifestazione nel film The High Wall *(t. l.: L'alta parete), prodotto congiuntamente dalla Lega contro la diffamazione «B' Nai Brith», dalla «Columbia Foundation» e dal Dipartimento di Igiene Mentale dell'Illinois. Un film che potrà anche circolare nei cinematografi, ma che è in primo luogo destinato a quei pubblici speciali che si radunano al di fuori dei cinema commerciali, fra un proiettore a 16 mm. ed uno schermo portatile. Questo film è infatti diretto a circoli, parrocchie, sindacati, studenti e insegnanti che si riuniscono nel cinema della scuola, e soprattutto a coloro che sono o saranno genitori, a parte qualsiasi altra loro qualifica.*

La tesi del film è che il pregiudizio è una malattia paralizzante, contro la quale i bambini devono essere immunizzati, come contro le malattie infettive, sin dalla più tenera età. Un male che è la manifestazione di uno stato di inferiorità. E poiché i caratteri della collettività nella quale il bambino comincia a vivere sono determinanti per il resto della sua vita, ecco che per porlo sulla via della comprensione, della tolleranza, della socialità del comportamento e delle reazioni, il bambino deve essere circondato da simpatia ed amore, deve sentire che vengono apprezzati i suoi sforzi incerti per comprendere il mondo che lo circonda e trovarvi il suo posto.

Questa tesi viene svolta con uno stile professionale che si è perfezionato al tempo della guerra mondiale come mezzo di propaganda: una combinazione di documentario drammatizzato e di ricostruzione fantasiosa di avvenimenti reali nei luoghi in cui si svolsero. Si sceglie un caso particolare; dettagli e caratteristiche di molti casi affini sono distillati in una storia straordinariamente semplice, che è sostanzialmente inventata ma fondamentalmente racchiude una verita.

Un'autombulanza trasporta due bambini ad un ospedale di Chicago. Vi è stata una zuffa fra bande di minorenni. Per lo psichiatra dell'ospedale, interpretato da Irving Pichel, è una vecchia storia, fatta di odii nascosti, illuminata da improvvise esplosioni di violenza. Perché si odiano? In questo caso i «Polacchi» si sono battuti contro gli «Anglo-americani» nazionalità che possono facilmente sostituirsi con altre. Può cambiare il gruppo etnico in questione ma lo schema dell'intolleranza e della violenza è sempre lo stesso. Perché

si odiano? Il medico interroga i ragazzi, Tom Gregory e Peter Zenwiecz. Ciascuno accusa l'altro; quale dei due sia stato quello che ha cominciato la zuffa, ha poca importanza, in una storia di violenti antagonismi e di corrosione spirituale. Con l'aiuto di un assistente sociale, la vera storia viene ricostruita pezzo per pezzo.

Da che tipo di famiglie provengono i ragazzi? I Zenwiecz sono vivaci, energici, conservano la loro lingua e le loro tradizioni polacche nella poliglotta Chicago. Mandano i loro figlioli alla scuola pubblica americana ma a casa parlano polacco, frequentano la chiesa cattolica, i cui parroci sono in prevalenza polacchi, mangiano secondo la cucina polacca. Sono ancora degli americani col trattino: polacco-americani. Ma sono purtuttavia americani, suscettibili ad ogni insinuazione sul loro americanismo, pronti a combattere ogni pericolo ai loro diritti di cittadini. Si sentono tagliati un po' fuori, anche se la situazione va cambiando. Cercano di inserirsi comportandosi come gli americani, con la differenza che rimangono sempre legati ad un altro retaggio, che hanno altri ricordi. In questo caso, l'odio non comincia dalla loro parte.

I Gregory in America si ritengono a caso loro, anche se in virtù di una prosapia alquanto scalcinata. Sono amareggiati, delusi. Altri sono riusciti meglio di loro; gli altri devono quindi essere scacciati, non devono aspirare a quel successo nel quale essi sperano con tutte le loro forze. Per quindici anni il signor Gregory ha lavorato come contabile: ma la fortuna non si è fatta afferrare da lui per i capelli. I Polacchi — i « Polaccacci » come egli li chiama — con la loro astuta aggressività, persino con la loro bassa cortigianeria, sono riusciti a progredire, mentre egli rimaneva indietro. Hanno usurpato le sue aspirazioni, lasciandolo a mani vuote e con l'animo pieno di odio e di rancore: uno di quei sentimenti che oscurano il mondo con le loro ali funeree.

A casa è un vero castigo di Dio: il ragioniere diviene legislatore, e dispensa punizioni invece di far giustizia, suscitando intorno a sé paura invece che affetto. Suo figlio, Tom Gregory, cresce con un vivo senso di ribellione verso la famiglia ma incapace di accusare direttamente il padre, deve rivolgersi altrove per colmare il vuoto che c'è dentro di sé, quel vuoto che avrebbe dovuto essere riempito dall'affetto. Si adopera perché il suo fisico gracile si irrobustisca e lo sorveglia allo specchio, comincia ad imparare per bocca dei genitori la lista dei difetti di coloro che bisogna aborrire. Suo padre non può comprargli una bicicletta, perché gli stranieri lo hanno defraudato dei diritti che gli derivano dall'essere di antica discendenza. La madre gli insegna che è giusto detestare i nuovi arrivati e con ogni sua parola istilla in lui il timore di non essere abbastanza in gamba. A scuola, ulteriore conferma della accettabilità dell'odio gli viene fornita da una insegnante inaridita dalle delusioni. Parte della sua esperienza scolastica consiste nell'averla sentita sentenziare contro « la ignavia delle abitudini dei Polacchi ». E così comincia a disprezzare Peter Zenwiecz, destinato a divenire l'oggetto della sua gelosia.

Ora Tom è cresciuto e con lui la sua sorella Laura, la quale invece è riuscita a rimanere immune da tutti i pregiudizi, ed è anzi la sola della famiglia dotata di spiirto, di idee chiare, addirittura l'unica persona equilibrata. Lei e Peter provano una reciproca simpatia; e da ciò nasce quell'esplosione di violenza che ha condotto Tom e Peter all'ospedale. Ma non è una storia romantica,

con un finale romantico, comico o tragico. Il Montecchi polacco combatte contro l'inglese Capuleti in un duello ignobile, stupido e distruttivo come buttar via l'acqua nel deserto.

Peter ha invitato alcuni amici ad una festicciola e fra questi Laura. Tom, istigato dagli sberleffi dei compagni, deve dimostrare loro che sua sorella si guarderà bene dal farsi vedere con un «polacchese». Lo dice al padre, che proibisce a Laura di recarsi alla festa; non contento di ciò, vuole ancora dimostrare di essere un uomo provocando una spedizione incaricata di mandare all'aria la festa. Nella zuffa che ne segue, entrambi i ragazzi sono feriti; ma non si pentono, non imparano la lezione. Perché si odiano? E' una domanda che ha una sua storia, ed un futuro.

La maggior parte di The High Wall *illustra un passato che ha determinato il presente; ma si proietta verso il futuro per una soluzione. I genitori di Tom devono essere considerati come irrecuperabili; tutt'al più si potrà fare affidamento sulla loro timidezza e sull'anonimato della moderna società per impedire che facciano ulteriori danni. Lo stesso Tom è ferito, nello spirito oltre che nel corpo. Dove imparerà la futilità del pregiudizio e della violenza, e chi incaricherà di educarlo?*

I genitori che vedranno questo film potranno imparare, potranno stabilire analogie con la loro stessa vita, tornare a casa con un vivo ricordo.

Ed è nell'interno delle famiglie che il film avrà il suo successo o il suo fallimento. Il suo stile deriva in gran parte da quello dei film commerciali, come d'altronde c'era da attendersi. Ma il suo fine non è divertire. Non si potrà fare ad esso la pubblicità che si fa ad un film che viene distribuito in concorrenza con commedie musicali, film gialli o «western», o come è avvenuto per altri film commerciali ispirati alla lotta contro il pregiudizio sul tipo di Crossfire *(Odio implacabile),* Home of the Brave *(Odio),* Gentleman's Agreement *(Barriera invisibile),* Open Secret.

Il regista del film, Michael Rood, ed il produttore, Ted Robinson, hanno creato un film professionale, il cui materiale proviene però dalla ponderose opere degli scienziati: psicologi, sociologi, antropologi.

Forse il fatto più importante è che si sono basati sugli studi concernenti la dinamica del pregiudizio e la personalità autoritaria, svolti e pubblicati sotto gli auspici del Comitato Americano Ebraico. Il film può perciò considerarsi una trasposizione visiva di ciò che in tre quarti di secolo la scienza sociale ha imparato e, per quanto ciò possa apparire paradossale, è questa serietà scientifica che costituisca la sua debolezza come strumento di persuasione.

Giacché i punti meno convincenti del film sono quelli in cui esso si basa sulla pura verità dei fatti, mentre il maggior successo esso lo ottiene là dove la massa di nozioni scientifiche è usata in modo da far leva sui sentimenti del pubblico attraverso una caratterizzazione credibile dei personaggi. Ecco una verità semplice ma sconcertante intorno al cinema, sul quale c'è ancora molto da imparare prima che possa diventare uno strumento efficace nella lotta contro i pregiudizi.

Un film può essere buono dal punto di vista psicologico o sociologico ed è proprio per questa ragione che può essere efficace nel modo in cui un film normalmente lo è. Le scienze sociali, e specialmente la psicologia, hanno com-

piuto in questi ultimi anni dei progressi così spettacolosi che spesso superano la stessa fantasia creatrice dell'artista che cerca di esprimersi nel linguaggio del suo tempo. Il romanziere che ricorre alla psicanalisi per guardare dentro ai suoi personaggi raramente riesce ad impadronirsi di questa scienza in modo da farla propria come romanziere. Invece di opera di fantasia, spesso egli crea una esposizione narrativa su casi particolari, che possono avere valore informativo ma non accendono l'immaginazione e non muovono l'animo a comprendere spiritualmente le angoscie umane.

In qualsiasi arte, gli sparsi elementi forniti dagli scienziati sono stati prelevati senza essere sottoposti a giudizio critico, e spesso hanno sminuito il concetto umanistico che l'artista ha dell'uomo; troppe rare volte hanno arricchito la sua intuizione. Da sola, l'informazione, anche se essenziale ed accurata, non può costituire un surrogato della sensibilità. I fatti rivelati da qualsiasi scienza sono legati al metodo in base al quale vennero portati alla luce, e spesso questo metodo non può essere trasportato di peso in altri settori.

L'opera dell'immaginazione getta delle basi di credibilità che sono diverse da quelle della scienza. Nel caso del film, l'oggetto di qualsiasi creazione deve essere presentato in termini filmici, non in quelli della psicologia, della sociologia o di qualsiasi altra disciplina. Il problema che l'autore del film deve porsi è quello di utilizzare le informazioni e le prospettive della scienza, ma in senso cinematografico. Eccellente esempio di ciò, The High Wall *è assai vicino al successo come film.*

Ma la gente non cambia le proprie abitudini di vita soltanto perché le sono stati forniti nuovi elementi di giudizio, per quanto accurati questi possano essere. La famiglia Gregory deve essere rappresentata realisticamente; ma nel film, come in qualsiasi altro mezzo di espressione artistica, il realismo viene creato e non lo si trova bello e pronto per essere trasposto.

Per esempio, lo spirito aperto di Laura Gregory può essere una possibilità, derivata da una qualche realtà. Ma in The High Wall *è poco verosimile, ed è appunto la credibilità cinematografica degli atteggiamenti e del comportamento dei protagonisti di un film che è importante quando il film stesso viene impiegato come strumento di persuasione.*

Il film The High Wall *costituisce un tentativo serio, documentato e al tempo stesso intelligente, che sarà di notevole importanza nella lotta contro i pregiudizi; forse la sua efficacia avrà valore in primo luogo nei confronti di coloro che non devono essere guadagnati alla causa, ma che hanno bisogno di essere documentati e di fissare le immagini più proprie del problema. Per penetrare in quell'inespugnabile barriera che ci impedisce di vivere d'accordo con gli altri, rispettando in ciascuno il suo proprio diritto, integro ed originale, dobbiamo creare nel film delle personificazioni che siano anzitutto credibili e vere. Perché tutte le nostre nozioni abbiano valore, è necessario dare ad esse un corpo, sia nel film che nelle sensazioni che ne derivano, nella nostra condotta di vita. L'odio e la violenza esercitano una intensa seduzione, che va combattuta non con una massa di nozioni freddamente simboliche ma con visioni che siano evidenti, chiare ed assolutamente impegnative, come il problema stesso della lotta contro il pregiudizio.*

MARTIN S. DWORKIN

Ma lo sa l'Italia? Lo sa

No, i Cahiers du cinéma *non c'entrano. Questa volta. Noi siamo lieti di una cosa e vorremmo dirla. Dirla non da gente che si occupa di cinema, e ne scrive e ne discute, ma da gente che conserva il gusto dell'amicizia. Siamo lieti, profondamenti lieti, che il nostro amico Antonioni riscuota il successo da lungo tempo atteso, lungamente negatogli (in Italia soprattutto, e poi nel mondo).* L'avventura *prima,* La notte *poi hanno consentito agli stranieri (ai francesi, segnatamente) di scoprire Antonioni. Hanno anche scosso i pigri di casa nostra, ed era giusto che così accadesse, finalmente.*

Aggiungiamo ancora una cosa. L'amicizia che nutriamo per Antonioni non è soltanto un fatto umano, personale. Se così fosse, non verremmo a dichiararlo qui, tanto per dire. Siamo amici di Antonioni perché stiamo dalla sua stessa parte, quando guarda gli uomini del nostro tempo; perché sentiamo di dovergli dare ragione e di condividere le sue idee; perché avvertiamo nella sua incertezza e nella sua lucida « desolazione » (mettiamo la parola tra virgolette per indicare il particolare tono che è del regista, e soltanto suo) l'esistenza di colpe che ci riguardano direttamente e che noi stessi sconteremo (o già scontiamo) come egli le sconta; perché intuiamo nella sua « modernità » (altra parola tra virgolette, per non essere fraintesi) un valore che anche noi vorremmo conquistare e che ancora non abbiamo conquistato. Per questo, Antonioni è un nostro amico. Per questo, gli siamo grati dell'amicizia, come gli siamo grati dei film che fa.

Per questo infine — e scusate la contraddizione — ci dà un fastidio tremendo l'entusiasmo ciarliero, superficiale, avventato, indiscriminato che fiorisce sulla penna della critica francese. Buoni un momento, signori. Un po' di calma. Antonioni non è Cottafavi. E se ogni uomo merita rispetto, un artista merita, oltre al rispetto, la serietà del giudizio, l'impegno della comprensione, la pazienza della critica. Non citeremo gli elogi dei giornalisti parigini, perché (tranne qualche eccezione) ci riempiono troppo di disagio e di fastidio. Non sono elogi, sono chiacchiere vuote, e tanto rassomigliano (a parte le eccezioni, sempre) a quelle che usualmente i Cahiers *dedicano a Cottafavi.*

La nouvelle vague *cede il passo alla* vague italienne, *e fin qui nulla di male se la cosa avesse un costrutto. Antonioni e Visconti marciano insieme, a Parigi, in queste settimane. Prima di loro c'era stato Fellini con* La dolce vita. *Un poco di nazionalismo da parte nostra, forse, non guasterebbe. Un nazionalismo razionale che nascesse dalla considerazione di tutti i bastoni fra le ruote che codini e benpensanti hanno inventato in Italia per Antonioni Visconti e Fellini. E' chiaro che l'Italia vera, l'Italia viva e importante, è questa qui. Non quella idiota, dei bastoni fra le ruote. Ma a che servirebbe il nazionalismo, se poi dovesse giovarsi — oltre che della opportuna considerazione di cui sopra — delle vuote chiacchiere imbastite in Francia?*

Infine, a che serve il nazionalismo, se deve prendere lo spunto dalle opere di autori — Antonioni Visconti Fellini — che con il nazionalismo (fortuna loro e nostra) non hanno alcun rapporto? Perché riempirci anche noi la bocca di parole? Leggiamo la recensione della Notte *apparsa sull'*Express. *Conclude così: « Quant à l'Italie, principalement riche de belles ruines, sait-elle que son*

cinéma est vivant? Et qu'il est actuellement le premier du monde? ». *Non tema, il recensore parigino. Lo sa. Anche se è ricca principalmente di belle rovine. Anche se — in altre e più semplici parole — è un poco stupida, un poco antiquata, un poco fuori del mondo. Certo, ora che non solo lo sa ma se lo sente pure raccontare, le cose cambiano. E Antonioni, Visconti, Fellini hanno finalmente diritto di recitare la parte dei maestri.*

*Parlando degli attori (ma possiamo dare alle sue parole un significato generale) Antonioni ha detto, e lo riferisce anche l'*Express: « *L'umiltà è il miglior punto di partenza per raggiungere la verità* ». *L'Italia, ricca soprattutto di belle rovine, sa di avere un cinema vivo, ma non lo dice a nessuno. Si accontenta di averlo. Magari per umiltà. Magari per scaramanzia. La Francia, di solito, lo dice (quando ce l'ha e anche quando non ce l'ha). L'Italia, poverina, no. Perciò, buoni, signori. Non levateci anche quest'ultimo regalo che ci ha fatto la natura. E, di più, non rovinateci gli artisti nostri, per favore.*

FERNALDO DI GIAMMATTEO

Cortometraggi a Tours

Tra i molteplici motivi di interesse che avevano offerto le VIèmes « *Journées Internationales du Film de Court-Métrage* », *tenute a Tours nel 1958, vi era stato, in primo luogo, quello costituito dalla folta rappresentanza francese. Il cortometraggio francese godeva allora di una eccellente salute ed era servito ed ancora serviva di valido banco di prova per molti dei registi destinati ad alimentare la così detta* nouvelle vague. *Fioriva, in particolare, la novella cinematografica di venti o trenta minuti, un tipo di film che in Italia è sempre mancato e dal quale hanno preso le mosse registi come Truffaut, Godard e via dicendo. La politica del Centre Nationale de la Cinématographie, sotto la gestione di Jacques Flaud, aveva recato un notevole contributo e stimolo a tale fioritura, attraverso l'assegnazione di un cospicuo numero di premi alla qualità, spesso di entità ragguardevole. Ora la gestione Fourré-Cormeray ha fatto macchina indietro, limitando drasticamente nel numero i premi. I risultati negativi di tale politica sono apparsi ben visibili a Tours: la rappresentanza francese — che pur era la più consistente ed anche la più interessante del festival — è apparsa di un livello più modesto rispetto a quella del 1958. Fra l'altro, quasi assenti sono stati i cortometraggi a soggetto (una delle poche eccezioni —* X.Y.Z. *di Philippe Lifchitz, con la consulenza artistica di Pierre Prévert — ha vinto il premio della critica internazionale: questa rêverie di un intellettuale in un cimitero per cani era fuori concorso, al pari di alcune altre opere notevoli di diverso genere, come lo spiritoso se pur prolisso* Patamorphose *di Michel Boschet e André Martin, che fonde immagini reali e immagini disegnate, rifacendo ironicamente il verso ai più disparati stili pittorici; o come* Paul Valéry, *un omaggio al poeta compilato con gran serietà e cura da Rogert Leenhardt, e via dicendo. Tra i* « *fuori concorso* » *stranieri, alcuni erano firmati da artisti come Ion Popesco Gopo, Max de Haas, etc., ma si trattava magari, ovviamente, di opere già apparse altrove, come* Homo sapiens

di Popesco Gopo, premiato a Karlovy Vary. Diversi fra tali « fuori concorso » hanno avuto una caratteristica in comune, l'impiego di materiale di attualità, relativo alla guerra, all'occupazione tedesca, alla rivolta di Berlino Est del 1953: e quelle vecchie immagini — se accortamente impiegate e montate — hanno spesso sprigionato una singolare forza. A questo proposito va citato qui uno dei film francesi in concorso — Les dés sont sur le tapis *di Jean Collomb, itinerario sui luoghi dello sbarco alleato ad Arromanches per l'invasione dell'Europa —, dove il linguaggio delle immagini di* reportage *conserva una spoglia eloquenza che manca alle immagini a colori della « cornice », diciamo così, narrativa. Per chiudere il breve accenno alle opere fuori competizione, dirò che un folto gruppo di critici volonterosi ha fatto rumore intorno ad un filmetto britannico:* The Running, Jumping and Standing Still Film *di Dick Lester (americano): una sciocchezzuola ideata, prodotta e interpretata da Peter Sellers, un saggio di « humour astratto » e surreale, a proposito del quale qualcuno ha osato fare il nome di Mack Sennett, mentre a me tale scherzo ha fatto piuttosto venire in mente certi « divertimenti » dei cineamatori di Biella, visti al festival di Montecatini. Qualche bizzarro* gag *non manca tuttavia: se in virtù di essi i selezionatori avessero ammesso il film in concorso si sarebbero risparmiati parecchi vituperi. Ma in ogni caso il festival non avrebbe guadagnato gran che).*

Dicevo che, malgrado tutto, la selezione francese è quella che ha fatto miglior figura, grazie anche alla sua consistenza numerica. Alla mancanza di film a soggetto ha fatto riscontro in essa un ricorrere di pretesti di vario genere per esercitazioni formali spesso assai eleganti, preziose magari, se pur in qualche caso un po' fini a se stesse: penso ai film di Carlos Vilardebo, Soleils *e lo squisito e futile* La petite cuillière, *serie di raffinate variazioni intorno al più piccolo dei temi: un tesoro « minore » d'arte applicata, un cucchiaino egizio da belletto; penso a* Contrastes *di Robert Menegoz e Jean Dewever, dove campi, foreste e villaggi delle Lande sono fissati dall'obiettivo, a colori, con acuta sensibilità pittorica. Nel film vincitore, invece,* Actua-Tilt *di Jean Herman, l'abile, martellante, aggressivo montaggio di immagini realistiche è in funzione di un tema. Il film vuole infatti denunciare la condizione dell'uomo del nostro tempo, negato a comunicare con i propri simili, teso verso miraggi di conquista degli spazi celesti e nello stesso tempo incapace di reagire alla incombente minaccia di autodistruzione, da lui stesso scatenata. (Il* flipper *viene assunto a simbolo di una tale condizione.) I francesi hanno poi dimostrato di prendere in gran considerazione* Thaumatopoea *di Robert Enrico, al quale hanno attribuito fra l'altro arcani significati allegorici, che a mia mortificazione debbo confessare di non avere colto, essendomi limitato ad apprezzare la diligenza di un lavoro di divulgazione scientifica (argomento l'esistenza e l'eliminazione delle « processionarie »), tirato un tantino per le lunghe.*

Tra i film stranieri, ricorderò anzitutto alcuni film d'animazione (settore, questo, assai più povero rispetto al 1958, il settore essendo ormai più esaurientemente coperto dalla manifestazione consorella di quella di Tours: le giornate di Annecy, specificamente dedicate ad esso). Norman Mc Laren è stato presente fra l'altro con due composizioni geometriche di elegante semplicità

(Lignes verticales *e* Lignes horizontales), *realizzate in collaborazione con Evelyn Lambart; Bretislav Pojar ha proposto il garbato e arguto* Parola di gatto, *guastato tuttavia da qualche prolissità; e il nostro Pino Zac ha raccolto risate con le spiritose notazioni satiriche di costume di* Welcome to Rome. *Più ricco è stato il panorama documentaristico: ma quest'anno non si è andati oltre un livello medio di buon decoro. Tra le opere che hanno fatto in vario modo spicco ricorderò* La leçon de choses, *un notevole film di colori e di forme, dedicato dal belga Luc de Heusch al pittore Magritte;* I musicanti, *una pregnante galleria realistica di ritratti colti con vivo senso della caratterizzazione dal polacco Kazimierz Karabasz, osservando una banda di tranvieri nel corso di una prova; e sopratutto* I Like to Go to School *dell'inglese John Krish (dei due produttori uno è Karel Reisz), che è stata a mio avviso l'opera più densa, che abbia figurato in concorso. (Debbo soggiungere di essermi trovato piuttosto isolato, nel sostenere tale opinione, anche in seno alla giuria, quest'anno divenuta, per la prima volta, internazionale.) Si tratta di un singolare studio di metodi didattici, di un'ampia serie di ritratti straordinariamente vivi, questa volta di bambini. Il film ha le caratteristiche della buona produzione britannica derivante, più o meno direttamente, dalla lezione di Grierson: caratteristiche di realismo, di apertura di interessi umani e psicologici, di «utilità» sociale. Tra i film più degni di rilievo va infine annoverato* Luciano (Via dei Cappellari) *di Gian Vittorio Baldi, il quale con questa «confessione» di un ladruncolo romano ha confermato le sue attitudini narrative, appoggiate ad un preciso senso di osservazione ambientale, ad un calore di solidarietà, ma un po' sacrificate qui dalle costrizioni del metraggio, con la conseguenza di qualche sommarietà, di una inadeguatezza del respiro rispetto alla materia ed alle intenzioni. Il film più maturo di Baldi rimane* La casa delle vedove, *già presentato a Venezia e giunto purtroppo a Tours troppo tardi per poter essere accolto in competizione (dove non avrebbe probabilmente avuto difficoltà di prevalere).* La casa delle vedove *è infatti un cortometraggio dove le qualità sopra accennate si dispiegano a pieno, con un risultato di singolare pregnanza espressiva, di impeccabile coerenza stilistica, di acuta penetrazione psicologica. Quelle vecchie, così finemente individuate, con umana comprensione, riescono a diventare autentici personaggi, grazie al senso dello scavo fisionomico, e di* milieu, *alla facoltà individuatrice di pene e manie personali, dal regista dimostrati in questa occasione.*

Superfluo fare gli elogi dell'organizzazione di queste VIèmes «Journées»: è ormai noto che quello di Tours è un piccolo festival esemplare.

GIULIO CESARE CASTELLO

* * *

La Giuria delle VIèmes Journées Internationales du Film de Court-Métrage, composta da Jacques-Bernard Brunius, Giulio Cesare Castello, Edouard Goerg, Jacques Ledoux, Pierre Schaeffer e Louise de Vilmorin (presidente), ha assegnato il Gran Prix a Actua-Tilt *di Jean Herman (Francia) e quattro premi speciali* ex aequo *a* Thaumatopoea *di Robert Enrico (Francia); a* I musicanti *di Kazimierz Karabasz (Polonia); a* Luciano *di Gian Vittorio Baldi*

(Italia); e a La petite cuillière *di Carlos Vilardebo (Francia). Il verbale della giuria sottolinea che « nel corso delle appassionate discussioni suffragi molto insistenti sono stati rivolti ai seguenti film:* Lignes horizontales e Lignes verticales *di Norman Mc Laren (Canada);* La leçon de choses *di Luc de Heusch (Belgio),* I Like to Go to School *di John Krish (Gran Bretagna).*

Il premio della critica internazionale è stato assegnato a X.Y.Z. *di Philippe Lifchitz (Francia), con menzione speciale a* Patamorphose *di Michel Boschet e André Martin (Francia). Il premio del cortometraggio per bambini è stato assegnato — da una giuria presieduta da Georges Rouquier — a* I musicanti.

I film

Kvinnors Väntan

(Donne in attesa)

R., s. e *sc.*: Ingmar Bergman - *f.*: Gunnar Fischer - *m.*: Erik Nordgren - *scg.*: Nils Svenwall - *mo.*: Oscar Rosander - *int.*: Anita Björk (Rakel), Maj-Britt Nilsson (Marta), Eva Dahlbeck (Karen), Gunnar Biörnstrand (Fredrik), Jarl Kulle (Karl), Birger Malmsten (Martin), Björn Bielvenstam (Enrik) - *p.*: Svensk Filmindustri - *o.*: Svezia, 1952 - *d.*: Indief.

Gycklarnas Afton

(Una vampata d'amore)

R., s. e *sc.*: Ingmar Bergman - *f.*: Hilding Bladh, Sven Nykvist - *m.*: Karl-Birger Blomdahl - *scg.*: Bibi Lindstrom - *mo.*: Karl-Olov Skeppstedt - *int.*: Ake Grönberg (Albert), Harriet Andersson (Anna), Hasse Ekman (Franz), Gunnar Björnstrand (Sjuberg), Anders Ek (Teodor), Gudrun Brost (Alma), Annika Tretow (Agda) - *p.*: Rune Waldekranz per la Sandrew prod. - *o.*: Svezia, 1953 - *d.*: Globe Films International.

Kvinnodröm

(Sogni di una donna)

R., s. e *sc.*: Ingmar Bergman - *f.*: Hilding Bladh - *scg.*: Gittan Gustavson - *mo*: Carl-Olof Skeppstedt - *int.*: Eva Dahlbeck (Susanne), Harriet Andersson (Doris), Gunnar Björnstrand (il console), Ulf Palme (Henrik Lobelius), Inga Landgré (signora Lobelius), Sven Lindberg (Palle), Naima Wifstrand (signora Aréb), Benkt-Ake Benktsson, Git Gay, Ludde Gentzel, Kerstin Hëdeby, Jessie Flaws, Marianne Nielsen, Siv Ericks, Bengt Schött, Axel Düberg - *p.*: Sandrew - *o.*: Svezia, 1954 - *d.*: Globe.

Det sjunde inseglet

(Il settimo sigillo)

R., s. e *sc.*: Ingmar Bergman - *f.*: Gunnar Fischer - *m.*: Erik Nordgren - *scg.*: P. A. Lundgren - *mo.*: Lennart Wallén - *int.*: Max von Sydow (il cavaliere), Gunnar Björnstrand (lo scudiero), Beng Ekerot (la Morte), Nils Poppe (Jof), Bibi Andersson (Mia), Inga Gill (Lisa), Maud Hansson (la strega), Inga Landgré (la moglie del cavaliere), Anders Ek (il monaco), Ake Frindell (il fabbro) - *p.*: Allan Ekelund per la Svensk Filmindustri - *o.*: Svezia, 1956 - *d.*: Globe.

Nara livet

(Alle soglie della vita)

R., s. e *sc.*: Ingmar Bergman - *f.*: Max Wilén - *scg.*: Bibi Lindstrom - *mo.*: Carl-Olof Skeppstedt - *int.*: Eva Dahlbeck (Stina Andersson), Ingrid Thulin (Cecilia Ellius), Bibi Andersson (Hjordis), Barbro Hiort ad Ornas (Sorella Brita), Max von Sydow, Gunnar Sjoberg, Erland Hosephson, Ann Marie Gyllenspetz - *p.*: Nordisk Tonefilm - *o.*: Nordisk Tonefilm - *o.*: Svezia, 1957 - *d.*: Indief.

Ci mettiamo a scrivere questo breve commento ad alcuni film di Ingmar Bergman mentre sull'opera del regista svedese in Italia si lavora con accanimento. Cerchiamo quindi di tener conto dei vari contributi, con la cura che si deve ad un'iniziativa necessaria e con la modestia di chi arriva buon ultimo. Due posizioni estreme, l'una di eccessiva prudenza, l'altra di eccessiva imprudenza che abbiamo spesso in-

contrato sull'argomento, vedremo comunque di evitare: ridurremo cioè al minimo le misurazioni sul Bergman *maggiore* o *minore*, qualifiche di puro comodo e spesso orecchiate sul semplice confronto di data; e non assumeremo neppure per un momento atteggiamento di « revisione ». Noi crediamo nella revisione critica, specialmente perché rivede, con i saggi da rigiudicare, anche il metro del giudizio e pertanto segna un progresso negli studi sul cinema e sugli strumenti impiegati. Ma bisognerà partire da un ordine di dati pienamente raggiunto e dalla conoscenza diretta. Nel caso di Bergman, in Italia, siamo ancora sprovvisti di tali premesse: siamo ancora alle prime valutazioni. E contribuiscono al disordine, a nostro parere, non solo i molti film bergmaniani che non conosciamo perché mai venuti in Italia, ma anche, entro certi limiti, quelli che conosciamo, giacché la diffusione dell'opera di Bergman prodottasi più o meno nel giro dei soli ultimi due anni ha accumulato con una certa oppressività e alla rinfusa film appena girati e film di dieci anni fa, il dramma puro e la commedia drammatica, il film ufficialmente rappresentante Bergman ad una mostra internazionale e quello frettolosamente suggerito dal noleggio e doppiato per ragioni di sfruttamento del successo. Per gli stessi motivi noi oggi siamo tenuti a imbrigliare in una sola disamina *Kvinnors Väntan* (Donne in attesa) del 1952, *Gycklarnas Afton* (Una vampata d'amore) del 1953, *Kvinnodröm* (Sogni di donna) del 1954, *Det Sjunde Inseglet* (Il settimo sigillo) del 1956 e *Nara Livet* (Alle soglie della vita) del 1957. Ci soccorre comunque il fatto che alcuni di questi film sono già stati trattati da *Bianco e Nero* nei servizi da Cannes e da Venezia, e che il nostro discorso, muovendo dal Bergman « trentenne », può procedere con omogeneità, come accade dinanzi a un artista profondamente coerente e geniale, deciso ad un'evoluzione di scelte e d'idee, a ripensamenti e soste, ma anche ben determinato a chiamare in causa ad ogni nuova opera tutto se stesso, operando di persona il primo confronto con quanto già fatto.

Il Bergman trentenne, il Bergman « matrimoniale » si determina dopo il '49, e per la prima volta in un film che dicono molto bello e che noi non abbiamo ancora veduto, *Törst*. Ora il suo repertorio si carica di più gustate malizie, di più complesse riflessioni. I film si fanno pieni di personaggi, l'analisi è variegata, alterna, a sensibili contrapposizioni. Di pari passo si entra in una serie di storie a fallimento finale, che evitano la sconsolatezza assoluta unicamente in grazia d'una ironia leggerissima e comunque di una mascheratura elaborata, cangiante, che da sola vale quanto un intreccio completo e un discorso finito. Tale discorso rettifica in certa misura e sottopone a critica quello della prima fase, degli amori giovani di Bergman. Là di solito la solitudine era vinta, come un'ipocrisia nemica: oppure era volta a orgoglioso strumento in libertà e di trionfo individuale. Ora il cinema di Bergman si accorge che vincere la solitudine con l'amore vuol dire spesso essere soli in due; e che la constatazione, non avendo più nulla oltre, può essere l'ultimo porto concesso all'uomo.

E' soprattutto in *Kvinnors Väntan* che Bergman dà sfogo a questa sua ammissione di scacco nell'amor coniugale servendosi di una *serie* di personaggi, a guisa di giostra raccontata come in futuro sarà in *Sommarnattens Leende* (Sorrisi di una notte d'estate, 1955) o in *Nara Livet*. In *Kvinnors*

Väntan che è uno studio estremamente scettico su alcune psicologie femminili, una specie di decameroncino cinematografico intinto in Freud — l'episodio più citato, quello nell'ascensore, non è forse condotto con la tecnica delle domande e risposte dei formulari per la « confessione » psicanalitica? — alla ironia si mescolano una grazia e un umorismo corrucciato che poi Bergman riprenderà, facendone uso sapiente, anche nei suoi film più tragici. E d'altronde, non sarà mai detto abbastanza, l'analisi appena diligente della filmografia bergmaniana rivelerà che non esistono due Bargman, brillante l'uno, tragico l'altro. Il massimo virtuosismo del regista, altrove l'abbiamo segnalato scrivendo su *Sommarnattens Leende* (*Bianco e Nero,* 3/1958), consiste nello spalancare al momento cruciale delle sue vicende una sprofondante « disponibilità » che va dalla risata triviale e irragionevole ad orrendi aspetti di agonia. Ciò è nelle allegorie di *Det Sjunde Inseglet,* quando i crapuloni nel bosco si son beffati l'un l'altro e già la morte si appresta a segare l'albero d'uno di loro. O nel film *Nara Livet,* dove un dolore fisico e livido — da documentario chirurgico — insegue senza tregua il mistico terrore della morte, da un letto all'altro della stanza e quasi visibilmente. Un altro esempio celebre è la sequenza iniziale di *Gycklarnas Afton,* raccapricciante e ambigua, irta di simboli fallici, tambureggiata a colpi di cannone, lussuriosa e grassa eppure confinante per solenni dettagli figurativi con il ricordo della Deposizione.

Il primo quarto d'ora di *Gycklarnas Afton* è stato molto discusso. La critica ha denunciato Bergman per sopraffazione espressionista e per incoerenza di stile. La derivazione dall'espressionismo non è negabile; a nostro avviso concerne l'intero film. Ma si tratterà d'una dipendenza culturale scandinava, d'origine soprattutto letteraria e teatrale, che Bergman non ha d'altronde mai celato completamente e che ci sembra lontana e diversa da ciò che comunemente viene considerato espressionismo cinematografico di prima mano, ossia dai modelli tedeschi e danesi del muto. Né la sequenza risulta gratuita o sproporzionata nelle prime battute di *Gycklarnas Afton* rispetto al dramma che seguirà e nel quale i due personaggi coinvolti — il *clown* e sua moglie Alma — passeranno in terza linea. Il prologo così dissonante e pittoresco va inteso come una sintesi anticipata e mitizzata di tutta la vicenda successiva: *lo spettacolo di un dramma,* il sogno vistoso di una realtà che sarà poi altrettanto tremenda, ma meno diurna, meno confessata, e senza spettatori. La parola sogno non è detta a caso. Tutto quel preludio è presentato in una straordinaria semiluce onirica, ha le cadenze trascinate, gli echeggiamenti, le assurdità del sogno nel quale le cose atroci avvengono in una tacita accettazione e le cose familiari assumono invece aspetti terrificanti d'inganno. C'è già la chiave intera di quello che succederà. Tutti abbiamo osservato che la stessa cosa con lo stesso procedimento ritorna nel Bergman massimo, cioè in *Smultronstället* (Il posto delle fragole, 1957); a priori un sogno del protagonista, sogno allucinato, donerà la misura spettacolare del dramma intimo, tutto chiuso e inconfessato, che dopo avrà luogo. Per tutto ciò noi ripetiamo che il commento può essere unificato nei confronti di cinque o sei film apparentemente dissimili. Saggi veramente contrastanti, anche a notevole distanza di data, non ne troviamo. E

l'impressione che si tratti d'un unico grande film, anziché di opere autonome, è accresciuto dal ritrovarvi immutabili i consueti attori, gli strumenti preferiti: Björnstrand e la Dahlbeck, Fridell o la vecchia Wifstrand.

Kvinnodröm affina il tema di *Kvinnors Väntan,* applicando però a sostituzione della tecnica degli episodi quella dei due intrecci sovrapposti, pure non nuova in Bergman. Due donne vanno in treno a Göteborg per ragioni di lavoro. Hanno subito ambedue una delusione amorosa, senza stretta interdipendenza narrativa; ma le avvicina il concetto profondamente sentito da Bergman, che la donna ha rispetto all'uomo il meglio nella sofferenza e nel sacrificio, e che sa serbare intatta la sua dignità anche nella sconfitta dei sentimenti. Col personaggio maschile il regista è solitamente più severo e maligno: ne anima le reazioni con un umorismo bianco e rigido, lascia intendere che noia e comodità sono i suoi più veri supporti di virtù e di coscienza, gli spreme il dolore dal ridicolo, e talora dall'umiliazione preparata a freddo come una tortura. Quello del destino virile per Bergman è sovente un goffo mistero. Quello del destino della donna è enigma impalpabile, che invoca ogni volta tutto il rispetto dell'artista. D'ora in poi gli altri film lo confermeranno con gran varietà di esempi: *Sommarnattens Leende* e segnatamente *Nara Livet,* dove si marca senza ritegno la frattura fra i cauti dolori maschili e lo strazio « prescritto » che è nella sorte della donna.

In *Kvinnodröm* la battaglia dei sessi non giunge a questa tensione, pure la tecnica della sovrapposizione dei due esempi citati è infinitamente eloquente, e sul piano stilistico interessantissimo. Gli episodi sono come sovrimpressi, si assommano e si sottraggono a vicenda con sbalorditiva maestria. Bergman racconta spregiando gli avvenimenti, e le formule più degli avvenimenti: uno degli episodi, quello di Eva Dahlbeck che finisce col distacco dall'amante, è articolato naturalisticamente, l'altro, l'incontro quasi magico di Harriet Andersson col vecchio signore, su cadenze espressionistiche. Ma non c'è strappo o disaccordo. La pienezza dell'ispirazione rimane tanto accorta e sorvegliata che il racconto fluisce integro sino alla fine. E ancora si può ammirare insieme alla esercitata scaltrezza quella che diremmo la verginità espressiva di Bergman, che esprime e mostra come se i suoi film fossero gli unici circolanti a questo mondo, e certamente come se non ne avesse mai veduti altri all'infuori dei propri. Una telefonata, una corsa in treno, un giro nei baracconi di un lunapark: cose che vediamo senza interruzione al cinema. Bergman le considera nuove, e realmente le rifà nuove, con una nervosità freschissima che ignora i confronti e crea le regole.

All'ansa fra i Bergman sul matrimonio e i grossi ingaggi d'arte dal 1956 in poi sta *Gycklarnas Afton,* come indice di transizione più visibile. Qui il regista commisura chiaramente alcuni motivi essenziali del suo cinema. Quali? In parte sono già espressi nella traduzione letterale del titolo, « Crepuscolo di un saltimbanco ». Ecco già due sigle bergmaniane tipiche prendere consistenza. Il crepuscolo, inteso come congedo e bilancio umano; e il saltimbanco, che induce alla famosa problematica della vita-circo, dell'uomo contemplato quale maschera e quindi quale mistero. Ad ampliamento di questi motivi, altri non meno costanti nel cinema di Bergman:

i fugaci inviti della giovinezza, il nodo indissolubile che tedio e serenità possono formare, e la crudeltà di una umanità spettatrice disposta a compensare con un breve applauso il rovinare di una esistenza intera, come un esercizio appena divertente sull'arena di un circo di campagna. I tormenti di Bergman sono già sostanziosamente definiti: la vita ha la follia da un lato, dall'altro la volgarità. E generalmente l'uomo si dimostrerà impari al proprio destino. Procedere tra dramma e farsa senza scegliere, spesso senza neppure accorgersi che v'è una possibilità di scelta, ostacolato a volte dalla sua dignità, a volte dalla sua pochezza spirituale. Impensatamente i due elementi possono congiungersi e formano una sola via senza uscita. A quest'angolo son ridotti il cavaliere di *Det Sjunde Inseglet* e il professore di *Smultronstället*. Ma il saltimbanco atterrato di *Gycklarnas Afton* ne costituisce il preludio. E l'ambiente circense è secondo Bergman il più congeniale — questa volta e molte volte — al verificarsi e al moltiplicarsi della *finzione*. Il binomio vita-circo è come sappiamo una delle allegorie da lui preferite, in cui più facilmente si possono evocare la grazia e il prodigio (e per circo naturalmente non vanno compresi solo i patetici spettacoli sotto il tendone di *Gycklarnas* o di *Det Sjunde Inseglet* ma ogni grado di rappresentazione convenzionalmente intesa, il teatro di prosa — *Sommarnattens Leende* — l'illusionismo — *Ansiktet* (Il volto, 1958) — il parco dei divertimenti — *Kvinnodröm* — l'ambiente del balletto — *Sommarlek* (1950) — la sfilata di moda — ancora *Kvinnodröm* — ecc.). Le finzioni si seguono e si completano; ma, incontrandosi, si insultano. Ricordiamo la sequenza tra Alberti e il direttore del teatro, in *Gycklarnas Afton*. Più tardi però nello stesso film il *circo* salva la *vita*: al momento culminante della crisi, Alberti accetta se stesso e non si rivolge l'arma contro, ma uccide il vecchio orso, questo stanco e innocente specchio della sua esistenza, prima di riprendere la strada. La derivazione letteraria e teatrale è qui facile da stabilire: il rapporto tipicamente nordico anima-natura, uomo-animale era in Hamsun, era in Ibsen (ricordiamo almeno *L'anitra selvatica*). Ma anche le esigenze religiose in Bergman si fanno più comprensibili, derivando dallo stesso iniziale turbamento etnico-geografico: gli ampi spazi della Scandinavia, che danno insieme il senso della libertà più incondizionata e della più tetra dispersione, sono il fulcro del travaglio idealistico degli artisti del nord, che non tardano ad accomunare il pensiero di spazio-natura con quello del trascendente, cioè di divinità cercata. Da qui in Bergman una immanenza minacciosa sopra tutte le sue vicende, un senso di superiore severità che ravvisa Dio negli alberi, l'anima nelle fragole, l'innocenza negli animali, il peccato nella malattia, la grazia nel sole (l'arrivo della carrozza di Corte all'ultima sequenza di *Ansiktet,* che fa cessare repentinamente la pioggia).

Abbiamo accennato ad altri dati cumulativi. Ad esempio le fragranti e paniche fanciulle di Bergman, che si eleggono con spontaneo istinto a educatrici d'amore. La « lezione d'amore » (è anche il titolo di uno dei film bergmaniani) è un ulteriore punto di accostamento con narratori e commediografi di quella terra: il problema dell'educazione erotica come traguardo di equilibrio individuale, per un pacato ragionare dinanzi ad ogni questione morale. Le occasioni, grazie al-

la raffinatezza di Bergman (talvolta anche per merito del suo civile cinismo) sono più graziose che galanti, più riposanti che piccanti od oscene. Se in *Gycklarnas Afton* persiste qualche grevezza in tal senso, scomparirà del tutto in *Sommarnattens Leende* e in *Ansiktet.*

La dualità ordine-noia, dibattuta su toni scettici in *Kvinnodröm* e *Kvinnors Väntan,* prosegue in *Gycklarnas Afton* nell'episodio del protagonista che fa visita alla moglie nella casa che anni prima ha abbandonato. Non è il solo problema del film, né il discorso è sviluppato in maniera esplicita: ma si veda come scaturisca pianamente da quell'unica sequenza — l'approdo ad un focolare in apparenza sereno, buono, difeso — l'ultima imboscata della solitudine. Alberti se ne accorge e sa di dover ripiegare sulla sudicia provvisorietà dei carrozzoni. Nel 1957, *Nara Livet* prospetterà ancora questo genere d'insanabilità morale, nei dialoghi al letto delle tre partorienti.

Il 1956 è l'anno di *Det Sjunde Inseglet,* la lusinga della « leggenda filosofica » attualizzata. Qui si manifesta nel modo più aperto il Bergman alla caccia del miracolo e — oltre agli altri temi cui abbiamo accennato — si rinnova la confessione di una monotonia umana che le grandi imprese e i sentimenti nobili non riescono a frantumare. Per contrasto si fa più palese l'ammissione di ansia ed impotenza dinanzi ai misteri della religione. Il duplice assillo è reso sensazionale dalle forme dell'allegoria medioevale, ma è riconoscibilmente moderno: per la ricerca accanita delle cause della pena di vivere, per la « fede nel dubbio », per il gioco delle parti sempre respinto tra finzione e realtà e caso. Ancora una volta il viaggio di Bergman (il viaggio del cavaliere Antonius Block che ritorna al castello) è un viaggio fra le domande. Il protagonista, ben s'intende, è Bergman stesso sdoppiato nelle sue componenti in opposizione; il cavaliere, mistico turbato, reduce ostinato che vuol vedere Dio almeno negli occhi della Morte (ma questa confesserà a sua volta di « non sapere ») o in quelli del diavolo (la strega confessa: ma vi si leggerà solo la desolante paura della superstizione); e con lui il secondo volto, lo scudiero, loico implacabile, la negazione coraggiosa e disperata. Più volte nel film lo scudiero parla al padrone da tergo, col capo sulla sua spalla, fugacemente materializzando così un Bergman bicipite, vero protagonista del dramma.

Del gruppo dei film che oggi avevamo in esame, *Det Sjunde Inseglet* è di gran lunga il più completo. I suoi mezzi d'arte, in primo luogo la fotografia di Gunnar Fischer, burrascosa, con raggi grigi e pioggia argentata, ci sono sembrati impeccabili. Le debolezze, a momenti, consistono nel progressivo appesantimento dei simboli, nell'amore eccessivo per la sequenza: e non sempre le sequenze più suggestive sono le migliori (tra queste la famosa processione dei flagelli, risolta soprattutto figurativamente). Ma sono rilievi che perdono forza se si accetta, come non si può non accettare, anche il monito di attualità che *Det Sjunde Inseglet* reca in sé, ovvero il riferimento alla guerra nucleare. Il viaggio trecentesco è una storia che ci concerne anche senza un salto di sette secoli. Tuttavia terremmo a sottolineare che il film ci è parso straordinariamente vicino non solo per un fatto di « vigilia atomica », ma anche per la sua specifica struttura, i suoi tormentosi sentimenti, il dibattito di un'angoscia recente. Non vogliamo fissare delle coincidenze sgradevoli o retoriche o

incomplete. Ma proviamo un istante a mettere in fila i dati principali di *Det Sjunde Inseglet* e degli altri Bergman testé commentati, la loro linea di condotta: la lacerazione morale, la ricerca del giusto attraverso l'iniquo, il protagonista bifronte, il mai confessato ma sempre intuibile desiderio del miracolo in mezzo all'intolleranza, il *Viaggio* a episodi, il plebeo e il meraviglioso a contatto, l'attesa — come dice lo scudiero — « di qualcosa che deve succedere ma non sappiamo che cosa ». Siamo certi che ciò non ci ricordi altri film importanti e vicinissimi nel tempo, il Giappone d'oggi di Resnais, la Polonia d'oggi di Wajda, la Roma d'oggi in un'opera che tutti abbiamo ancora in mente? Non confronti stilistici, per carità. Solo la conferma che un'associazione ideale permane ad alto livello, che il linguaggio artistico nei momenti critici è il più comunicabile, e che oggi gli uomini di valore dovunque trasaliscono alle stesse emozioni e ci trasmettono lo stesso appello.

TINO RANIERI

Nespraviennoe pismo
(La lettera non spedita)

R.: Mikhail Kalatozov - *s.*: V. Osipov - *sc.*: G. Koltunov, V. Osipov, Viktor Rozov - *f.*: Sergej Urusevski - *m.*: Nikolai Kriukov - *scg.*: Y. Svidetelev - *int.*: Tatiana Samoilova, Innokenti Smoktunovski, Vassili Livanov, Evgheni Urbanski, Vera Kozhakina - *p.*: Mosfilm - *o.*: U.R.S.S., 1959-60 - *d.*: Mirafilm.

Il rifugio nei regni della « meraviglia » tecnica è sempre indice di crisi. Vi sono state cinematografie intere (la francese dell' « avant garde » è una) a subire questa crisi e a non più superarla. Vi sono stati registi (Ophüls, per esempio) che l'hanno scontata per tutta la loro carriera: credevano fosse una forza e l'hanno coltivata assiduamente, sino ad annientare in se ogni capacità creativa. Altri registi (citiamo, per avvicinarci ad una sfera di interessi che è la nostra, Bolognini) ne accèttano la continua tentazione, e i suoi pericoli, nella speranza di poterla assimilare gradualmente ad una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico. Sbagliano tutti, e tutti si illudono.

La « meraviglia » tecnica è una crisi mortale. Ed è mortale due volte se non ha almeno il coraggio di essere nuova. quella di Kalatozov e di Urusevski (un operatore « prestigioso », come usano dire gli orecchianti) è vecchia quanto le variazioni formalistiche dell' « avant garde », dell'espressionismo e di alcuni tendenze degenerative del cinema rivoluzionario sovietico 1925-30. Il manierismo formalistico, nato nel primo dopoguerra con caratteristiche pressoché uniformi, sopravvive oggi nel cinema dell'Europa comunista e democratico-popolare (il cèco Weiss, il polacco Kavalerowicz, l'ungherese Fabri sono tra gli esponenti legittimi della « scuola », se scuola vogliamo chiamarla) e costituisce probabilmente l'ostacolo più grosso alla rinascita di una produzione nazionale nei diversi paesi.

In URSS la vittima del manierismo si chiama, anzitutto, Kalatozov. E se *Quando volano le cicogne* era un grazioso ma tenue poema sull'amore, che il formalismo insidiava senza corrompere, *La lettera non spedita* è una esibizione manieristica dichiarata, soddisfatta di sé e di sé soltanto. Con questo, non si vuol dire che sia un film brutto o ignobile. Al contrario. *La lettera non spedita* possiede una carica espressiva non indifferente: nasce dalla passione di un autore impegnato

sino in fondo, da una monomania pervicace, generosa, non priva di grandezza. La solitaria avventura dei cercatori di diamanti, in una Siberia deserta e stupenda, si sviluppa secondo linee che, una volta accettato il furore manieristico di Kalatozov, appaiono quanto mai rigorose. La progressiva eliminazione del gruppetto dei « pionieri », uccisi dalle forze della natura che l'uomo non ha ancora vinto, si compie in un appropriato clima tragico. Il regista mostra qui maggiore coerenza che non in *Quando volano le cicogne*. La dolcezza dell'amore giovane assumeva, nel film precedente, toni di idillio, trattati con scarsa convinzione ed una certa superficialità. *La lettera non spedita* è un blocco di intenzioni e risultati molto più omogeneo, l'enfasi figurativa dell'autore si sposa correttamente con il progredire della storia e la linearità delle psicologie. Il vero Kalatozov forse è proprio questo.

Linearità delle psicologie: la donna trepida e infantile, gli uomini con caratteri schematici secondo le grezze consuetudini (il duro, l'intellettuale, l'egoista) che il cinema americano applica al western. Progredire della storia: la ricerca metodica dei diamanti in una zona disabitata in cui la scienza afferma che esistono, la scoperta, l'incendio della taiga, la perdita dei collegamenti con la base, la lunga marcia in regioni desolate, durante l'autunno e l'inverno, la morte dei personaggi dopo la vana lotta contro la fame e il gelo. L'ansia della salvezza li spinge avanti, e i più deboli si sacrificano perché gli altri possano salvarsi, ma il sacrificio è inutile. Nobili eroi da racconto popolare, potrebbero anche essere i prototipi di una gioventù nuova (forza e debolezza, entusiasmo, ribellioni, amore della vita), e non sono nulla. Kalatozov li adopera come pedine per il gioco del cinema. Per vederli inquadrati dal basso allorché, scavando furiosamente con i picconi, rappresentano l'ardore del lavoro e l'entusiasmo dell'uomo socialista; per immergerli in una tempesta, controluce, fra gli alberi piegati dal vento, quando simboleggiano l'abnegazione eroica; per proiettarli, figure nere e tragiche, contro il fondo scuro del cielo d'inverno, quando debbono essere l'immagine del cameratismo spinto all'estremo sacrificio; per isolarli (questo accade all'ultimo, al più forte) nel mezzo di una distesa di ghiacci galleggianti, quando sono sconfitti dalla natura selvaggia, vittime innocenti ma necessarie di un progresso che non si può fermare.

Il manierismo figurativo si traduce agevolmente nel simbolismo. E' il suo alleato naturale. L'uomo al cospetto della natura. Ma quale uomo? Kalatozov nutre velleità critiche, a tratti. I cercatori di diamanti, all'inizio, esprimono i loro dubbi sulla esattezza delle previsioni scientifiche e sul lavoro dei geologi sovietici. Quando l'incendio della taiga li costringe alla fuga, odono attraverso la radio i retorici elogi della base (della nazione addirittura) per la grande scoperta compiuta, ma in quel momento non di elogi hanno bisogno bensì di urgente aiuto. Sono scampoli di un discorso appena iniziato, timidi accenni senza sviluppo. Sia chiaro, non pretendiamo di valutare l'efficacia espressiva di un film sovietico misurandola con il metro dell'anticonformismo, né sosteniamo che la timidezza del regista nasca da preoccupazioni opportunistiche. Diciamo, invece, che Kalatozov si concede il lusso dell'anticonformismo per un malinteso bisogno di essere all'altezza dei tempi, di seguire quella che in URSS,

oltreché una necessità profonda di ordine sociale, è anche una moda. Anzi, il « lusso » del Kalatozov di oggi serve anche a chiarirci i fermenti critici di *Quando volano le cicogne*: in parte specchietto per le allodole, fumo per gli ingenui. Che cos'è veramente l'uomo sovietico per lui? Un uomo che ha un dovere da compiere, e lo compie ad ogni costo. Semplice, puro, eroico. Una bella immagine per un testo scolastico. Le contraddizioni che sorgono in lui sono piccole e modeste, di genere patetico-sentimentale: ricordi di una vita diversa, più comoda, aspirazioni vaghe, ambizioni personali non realizzate. Tutto qui.

Il problema delle « terre vergini », nell'Unione sovietica, non è evidentemente una sciocchezza, la sua soluzione — che coinvolge il destino di migliaia di esseri umani — non è un gioco da bambini. Kalatozov ignora il problema e ignora l'uomo che ne è la sostanza. Insegue, per contro, sogni di felicità irrealizzabile o perduta, si emoziona per l'aspetto esterno (brutale, elementare) della tragedia. Dietro i suoi personaggi c'è un grande vuoto. La ragazza ha nostalgia della vita di Mosca (che non rivedrà più, e lo comprendiamo immediatamente: questi sono volontari della morte, ce l'hanno scritto in faccia), così come potevano averla i borghesi della provincia russa, in Cecov. Ma non ha, di un personaggio cecoviano, la complessità.

D'altra parte, la natura ostile non ispira a Kalatozov orrore o odio ma soltanto estatica ammirazione. La taiga, i monti, i boschi, la neve, il gelo, la tormenta sono oggetto di contemplazione. La natura è bella, la morte è bella. Entrambe riscattano le miserie dell'uomo e fanno di lui un eroe. Facile vedere quali disastri ideologici può provocare un simile estetismo, ma, anche rinunciando a seguire questa strada, dobbiamo se non altro indicare il vicolo cieco di carattere espressivo nel quale il regista va a cacciarsi. Una posizione come la sua sfocia nel virtuosismo, nell'amore morboso per la tecnica trasformata in una fonte di ispirazione.

La lettera non spedita ha una sua grandezza, dicevamo, perché in questo Kalatozov è sincero, vigoroso, entusiasta. Osservate la corsa nel bosco, dopo la scoperta dei diamanti, la gioia che esplode nel movimento convulso: è un pezzo di bravura che esattamente si inquadra nella costruzione tutta esteriore del film. Il regista non rinuncia mai al piacere sensuale che gli procura la materia, e di ciò si appaga. Il cerchio di tale interesse sensualistico non può non essere minuscolo, e il sentimento che l'interesse sostiene non permette alcuna variazione. E' immobile. In più, non ha oggi alcuna funzione da svolgere nel cinema. Lo si può ammirare se si condivide l'atteggiamento del regista, ma non se ne ricava nulla che arricchisca la nostra conoscenza del mondo. Un sentimento chiuso, arido. Onanistico, giacché si esercita a vuoto, sulla materia di un'opera che dovrebbe essere viva. Gli attori di questo film (fra cui una mediocre Tatiana Samoilova) sono come statue, non solo figurativamente. Si atteggiano a personaggi che non esistono e recitano anch'essi, a loro modo, una bella lezione di manierismo.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

Un amore a Roma

R.: Dino Risi - *s.*: dal romanzo omonimo di Ercole Patti - *sc.*: Ennio Flajano, E. Patti - *f.*: Mario Montuori - *m.*: Carlo Rustichelli - *scg.*: Piero Filippone - *mo.*: Otello Colangeli - *int.*: Elsa Martinelli (Anna), Mylène Demongeot (Fulvia), Peter Baldwin

(Marcello), Claudio Gora (Curtatoni), Maria Perschy (Eleonora), Vittorio De Sica (il regista), Armando Romeo (Nello D'Amore), Jacques Sernas (Tony Meneghini) - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Fair Film / Cei-Incom / Laetitia Film / Cocinor / Alfa Film - *o.*: Italia-Francia-Germania Occid., 1960 - *d.*: Incei.

Ha osservato di recente Paolo Monelli, in un bellissimo ritratto di Ercole Patti, da lui pubblicato in « Successo », che Patti, come scrittore, è un eccellente amministratore di se stesso, nel senso che sa sfruttare, spremere fino in fondo i prodotti della sua fantasia. E ha citato a conforto di tale tesi il caso del romanzo breve *Un amore a Roma*. Scriveva Monelli: « Ora questo romanzo, se le cose continueranno come finora, basterà a riempire tutta la vita avvenire — che prevediamo assai longeva — d'Ercolino Patti snz'altra fatica da parte sua che rattoppare un poco e integrare e cavare. Del romanzo, prima di tutto, ha fatto una commedia; della quale è soddisfattissimo, e dell'accoglienza che il pubblico dei Parioli le fece. Poi ne ha fatto una canzone per la Laura Betti, — una delle migliori del repertorio di questa — che è il sunto più concettoso e più esatto di tutto il libro, anzi è la storia stessa da lui narrata senza la cristallizzazione degli aggettivi e delle immagini... Dopo la commedia e la canzone, dal romanzo ha tratto una pellicola messa in scena da Dino Risi, con sceneggiatura di Flaiano; ha passato un'estate colma di un'assoluta felicità, assiduo alle riprese, se le godeva come se l'invenzione e i personaggi fossero di un altro; Marialivia Serini che lo ha veduto alacre, gongolante, contento di tutto, mescolato agli attori e alle comparse e agli operatori e parlava con essi di controcampi e carrellate e *set* e *ciak* e *cast,* vivo e curioso sotto i riflettori, ha scritto che si comportava come un innamorato; innamorato di quel mondo del cinema che ha sempre guardato con cruda ironia ».

Di essere soddisfatto in fondo Ercole Patti aveva ragione, in quanto *Un amore a Roma* prometteva di riuscire un buon film, come infatti è riuscito, per merito congiunto e del regista — qui alla sua prova più impegnata e matura (Risi sembra voler ritornare alle ambizioni da cui era partito e dalle quali era venuto sempre più grossolanamente discostandosi, sull'onda del successo commerciale ottenuto più o meno a buon mercato) — e dello scenarista, che — come vedremo — ha trasposto figure, invenzioni ed intenzioni di Patti con spirito acuto e partecipe, non che con piena consapevolezza del mezzo espressivo cui tale trasposizione era destinata. Indubbiamente, come riduttore Flaiano vale più di Patti. Perché il film ha un disegno drammatico ben più costruito, una parabola ben più compiuta che non la commedia, a suo tempo messa in iscena da Luciano Lucignani, con l'interpretazione di Valeria Moriconi e di Mario Valdemarin. La commedia riusciva a conservare il sapore e la continuità psicologica del romanzo d'origine nella prima parte; poi si sfaldava. Più felice si dimostrò Patti come « paroliere » per Laura Betti (compositore Piero Umiliani); ma a differenza di quanto asserisce Monelli — la sua canzone *Piero* non era un riassunto del romanzo, ma una variazione sul suo tema: il tema di un giovane, sinceramente e fiduciosamente innamorato di una ragazza la quale, per sua candida sciagurataggine, non può fare a meno, pur contraccambiando i suoi sentimenti, di tradirlo con questo e con quello. Dice il *refrain* della canzone, dopo che ogni strofa ha raccontato uno di questi candidi tradi-

menti: « Ma Piero non capisce, / me ne ha fatto una storia / che non finisce più, / gli torna sempre su ». Per poi concludere: « Nessuno mi capisce, / son tutte cose futili, / che passano e poi tornano, / di cui io mi dimentico. / Perchè il mio amore, / il mio amore vero, / è sempre stato Piero ».

Come si vede, la canzone ha preso la cosa in ischerzo, amarognolo — ma scherzo. Mentre il romanzo, come la commedia, come ora il film, non ha nulla di scherzoso. Ciascun d'essi è il racconto — o la rappresentazione, e seconda dei casi — di una esperienza sentimentale che è decisamente amara, o « dolceamara », per ripetere la definizione dell'amore data, poeticamente, da Saffo. La particolare amarezza di fondo deriva qui dal fatto che, dopo essersi inutilmente ostinato e mostrato a più riprese debole e malgrado tutto fiducioso, il protagonista è costretto a concludere di avere dilapidato la propria carica di sentimento, concentrandola su di una persona incapace per sua natura di ricambiarlo durevolmente. Come ha osservato Monelli, il personaggio di Anna, la ragazza, è singolarmente felice, è « un tipo che sembra preso dal vero, ed ha un rilievo originale, ed è piaciuto anche a un critico piuttosto schifiltoso del *New Statesman*. Nel tratteggio di questa figura — come di quella, più rettilinea e quindi artisticamente meno stimolante, ma altrettanto vera, del protagonista — si avverte l'influsso di una esperienza vissuta, si sente un palpito autobiografico. Ed in realtà è facile per un uomo riconoscere in Anna un esemplare femminile affine ad altri effettivamente incontrati nel corso della propria vita. Una ragazza che, parlando al proprio innamorato di uno degli uomini con i quali l'ha tradito, dice: « Non mi ha trattata male. Ma non mi ha dato importanza. Ho bisogno che non mi si dia importanza. Tu me ne dài troppa. Non la merito, sai. Barlacchi mi ha trattata senza dare nessun peso alla cosa... era uno nuovo, mai visto, scherzava e rideva. Mi attirava la novità... ». E subito dopo: « Se si fosse mostrato innamorato e insistente lo avrei respinto. Ma lui scherzava e rideva. Siamo tutte così nella mia famiglia... Tu non mi devi prendere sul serio. Mi dispiace che tu soffra. Non ne vale la pena ». « L'accento di Anna — dice Patti — era tenero e amichevole e mostrava una dolcezza e una sincerità che facevano soffrire orribilmente Marcello ». Qui è la chiave per comprendere questo carattere così crudelmente vero e vivo, e il dramma che esso fa nascere, dramma il quale non può non concludersi con una separazione definitiva. Tale separazione, in sede di sceneggiatura, è stata resa più movimentata e vibrante, dal punto di vista della rappresentazione drammatica. In questo è consistito, sostanzialmente, l'apporto di Flaiano — scrittore piuttosto vicino a Patti, sotto diversi aspetti, e sceneggiatore esperto: nell'innesto di « idee drammatiche » su di un contesto trasposto con aderenza intima e con frequentissima fedeltà anche alla lettera (certi dialoghi del romanzo sono stati trasferiti quasi di peso nel film). Tali « idee drammatiche » funzionano tutte, si può dire, anche se il ritrovamento della ragazza di notte, sotto il diluvio, da parte di Marcello, sa un po' di *ficelle,* d'altronde ben sfruttata dal regista. Fra le trovate più puntuali includerei in primo luogo la presenza clandestina di Anna ai funerali del padre di Marcello: presenza che sottolinea con efficacia il fondo affettuoso, tenero della sua indole. Fra

queste « idee drammatiche » rientra anche l'introduzione di un personaggio importante che nel romanzo non esisteva: quello della ex amica del protagonista. Il film si apre anzi con una scena notturna di rottura, per incompatibilità di carattere, tra i due; e nella notte stessa, dopo la rottura, il giovane — in istato di disponibilità sentimentale — incontra Anna, in circostanze identiche a quelle del romanzo, dove egli era stato tuttavia dipinto invece come alieno dalle relazioni stabili. Oltre ad introdurre questo personaggio, ad inventare le accennate situazioni, a sfrondare il romanzo di certi tratti riguardanti la redazione della rivista per cui Marcello lavora e l'*entourage* di suo padre, Flaiano ha eliminato taluni particolari più laidi, relativi ai rapporti intimi accettati dalla protagonista. Ma quest'ultima operazione non ha inciso in misura sensibile sulla definizione del suo carattere e delle reazioni di Marcello nei suoi confronti. (Più discutibile ed arbitraria può apparire, caso mai, la diversa presentazione della casa paterna di Marcello, che Patti aveva opportunamente collocata in uno stabile di via Boezio ai Prati, dall' « aria di distinzione ministeriale un po' decaduta », perfettamente conveniente al clima familiare di aristocrazia papalina in dignitoso declino.) Insomma, Flaiano ha fornito al regista un materiale delicato dal punto di vista psicologico ed agile dal punto di vista narrativo, e Risi ne ha saputo approfittare, fornendo quella che è fino ad oggi, ripeto, la sua prova più matura: un prodotto « medio » di più che decoroso livello, che mi auguro rappresenti la premessa di una attività più proficua — artisticamente parlando — di quella passata.

Il giudizio positivo che ho formulato sul film è infatti relativo sia all'opportunità che in Italia prenda sviluppo quel prodotto medio che per tanti anni è mancato alla nostra cinematografia (creando un pericoloso « vuoto », sia ai precedenti del regista, che ha ora compiuto un passo innanzi abbastanza deciso, dopo quello più modesto rappresentato — nell'ambito del *divertissement* — da *Il mattatore*. Un amore a Roma non è dunque un'opera d'eccezione, ma semplicemente un film garbato e civile, il quale esprime alcune verità psicologiche in forma abbastanza appropriata. L'aspetto di esso che può lasciare un po' perplessi è l'interpretazione, in quanto due personaggi molto italiani come quelli dei protagonisti sono stati affidati a due attori stranieri, in conformità con un andazzo che si va diffondendo, agevolato in molti casi dalle coproduzioni. Superato lo sconcerto di partenza, è onesto tuttavia riconoscere che sia Mylène Demongeot sia Peter Baldwin, l'una francese, l'altro americano — danno vita a quelle figure in maniera più che plausibile. Rimane il fatto che la prassi del doppiato, applicata presso che sistematicamente ai film italiani, è da condannarsi, sia in sé sia per le conseguenze negative che provoca agli effetti del formarsi di quella classe di attori di cui il nostro cinema ha tanto bisogno. Oltre ai due protagonisti, meritano ricordo Elsa Martinelli (che è l'ex amica), Maria Perschy, un'altra straniera (che è la temporanea fidanzata di Marcello), l'ottimo Claudio Gora (che è l'amico più maturo di Anna e padre della fidanzata di Marcello), non che — in una fugace parte di regista cinematografico — Vittorio De Sica, il quale non per la prima volta si è prestato a prendersi giuoco di se stesso.

GIULIO CESARE CASTELLO

La ragazza con la valigia

R.: Valerio Zurlini - *s.* e *sc.*: Leo Benvenuti, Enrico Medioli, Giusèppe Patroni-Griffi, V. Zurlini - *f.*: Tino Santoni - *m.*: Mario Nascimbene - *scg.*: Flavio Mogherini - *mo.*: Mario Serandrei - *int.*: Claudia Cardinale (Aida), Jacques Perrin (Lorenzo), Romolo Valli (il sacerdote), Corrado Pani, Renato Baldini, Luciana Angelillo, Riccardo Garrone, Gianmaria Volonté - *p.*: Maurizio Lodi-Fé per la Titanus-S.G.C., Parigi - *o.*: Italia-Francia, 1960 - *d.*: Titanus.

In *Ragazza con la valigia,* come è accaduto in *Estate violenta,* Valerio Zurlini appare già con un suo mondo poetico: quello delle giovanili effusioni amorose, ambientato nel quadro lieve e delicatamente sentimentale di una aristocratica città dell'Emilia, o in un clima plumbeo di oppressione, come nella sua prima storia adriatica. E' un mondo che il regista — un altro valido e maturo della nuova generazione — tratta con fine aderenza psicologica e pudore quasi autobiografico. Spiace, anzi, che la dimostrata leggerezza di tratto, la quale sa ancora indicare e definire, attraverso l'adolescente Lorenzo, che cosa sia la « purezza » — e ai tempi che corrono non è piccolo merito — sia volontariamente e quasi goliardicamente diminuita da un inizio spavaldo: Aida che cerca prosaicamente un cespuglio... La trovata dello sceneggiatore, qui, non ha che il sapore di una barzelletta...

Aida è una povera e giovane ballerina, preda di sfruttatori e imbroglioni. Sganciata dal cinico rampollo di una nobile famiglia, e decisa a rintracciarlo, ne incontra il giovanissimo fratello che prima mostra per lei comprensione e interesse, poi la assiste, aiuta, e, quasi senza accorgersene, comincia ad amarla.

E' d'obbligo la citazione di un pezzo di bravura in questa prima parte del film: lo strattagemma della dichiarazione d'amore di Lorenzo, affascinante nella sua delicatezza e verginità sentimentale, mediante il disco verdiano « Celeste Aida »; e pure va sottolineato l'impiego dei mezzi sonori in tutto il film, come si è dimostrata abitudine, e quasi distinzione stilistica, dello Zurlini, sia in *Estate violenta* che in alcuni suoi documentari. Ma il vero valore del film è, prima, nella invenzione e costruzione dei due caratteri principali (quello del fratello maggiore e del romano Garrone sono al confronto abusati) e quindi nella rivelazione degli attori cui i due personaggi sono affidati: Claudia Cardinale, e, ancor meglio forse, Jacques Perrin. Lorenzo è il ritratto che non esitiamo a dire perfetto di uno studentello, ancora circondato dalle cure familiari, eppure pronto alla prima evasione sentimentale: personaggio che il regista sa offrirci come autentico, compatto e completo. Non ignoriamo — fanno parte della nostra stessa vita vissuta — i suoi silenzi, le sue timidezze, le sue ingenuità; quello stesso abito blu — abito buono di remote *soirées* — indossato per il primo, audace, incontro notturno, fuori casa, con la ragazza cui si sente invincinbilmente attratto. Ogni uomo, conoscendo questo Lorenzo, non potrà non cogliere nella immagine del giovane, che il film riesce a far diventare simbolo, la sua stessa adolescenza.

Il carattere di Aida, se si vuole, al cospetto di Lorenzo è meno nuovo — almeno sullo schermo — ma ugualmente vero. Vibrante e generosa, istintiva e instabile, credula e leggermente volgare, afferrabile eppure « vietata », Aida è incisa bene nell'arco dello scenario, anche se meno ci piace il suo stupore per i « marmi neri » o la ammirazione — recitata — per uno sposo ideale di principesco linguaggio.

Ma la semplicità dimessa delle parole di Aida di rado si scambia con l'artificio. La stelletta per locali da spiaggia è plasticamente composta dal regista e impersonata con naturale calore, con accenti a volte sorprendenti, da Claudia Cardinale: attrice, forse, dalle possibilità non eccezionali né di grande varietà, qui indubbiamente al suo primo personaggio reso con vitalità felice e compiuta evidenza drammatica.

MARIO VERDONE

La ciociara

R.: Vittorio De Sica - *s.*: dal romanzo omonimo di Alberto Moravia - *rid.* e *sc.*: Cesare Zavattini - *f.*: Gabor Pogany - *m.*: Armando Trovaioli - *scg.*: Gastone Medin - *c.*: Elio Costanzi - *mo.*: Adriana Novelli - *int.*: Sophia Loren (Cesira), Jean Paul Belmondo (Michele), Eleonora Brown (Rosetta), Raf Vallone (Giovanni), Renato Salvatori (Florindo il camionista), Carlo Ninchi (il padre di Michele), Andrea Checchi (un fascista), Pupella Maggio, Emma Baron, Carolina Carbonare - *p.*: Carlo Ponti per la Titanus - *o.*: Italia, 1960 - *d.*: Titanus.

Il merito principale de *La ciociara* è, mi sembra, quello di costituire una lezione di modestia e di misura. Della quale, in un cinema ormai avvezzo, anche senza necessità alcuna, ai contorsionismi della macchina da presa, alle inquadrature chilometriche, alle panoramiche ad angolo giro e alle due o tre ore di proiezione, perfino per *Crimen* (« Scusami, scusami tanto, scriveva Chesterton, se l'articolo è venuto così lungo, ma non ho avuto proprio il tempo, e forse nemmeno il talento per farlo breve »), della quale lezione, dicevamo, il cinema italiano, anche se non ne trarrà gran frutto, aveva proprio bisogno. Lezione di misura, in tutti i sensi, e non solo della durata, e lezione di modestia, dove si vede che un modo di girare preciso, classico ed essenziale resta sempre moderno. Ecco il merito principale de *La ciociara,* non l'unico ma sicuramente quello che prevale poiché, agli altri motivi di vario ordine hanno posto remore non sempre facilmente superabili. Vediamo quali.

Che, innanzitutto, De Sica sia giunto al romanzo di Moravia armato più di buona volontà che di irrefrenabile ispirazione, si vede, né potrebbe essere diversamente. Questo dramma così violento, questa tragedia prorompente, così eccezionale e cruda e brutale, con limiti chiaramente naturalistici, non costituiscono certo la materia preferita di De Sica. Egli è solito, nelle sue opere migliori, cercare, descrivere e meditare fatti più minuti, più quotidiani, apparentemente piccole cose, la bicicletta rubata, il tetto che non si trova, lo sfratto, e far scaturire da questi, attraverso le graduali amplificazioni, il dramma e la tragedia. Con *La ciociara* questo non era possibile, mentre esigenze di *cast* imponevano al regista altri non trascurabili limiti. Deriva da questa duplice matrice, quella del soggetto e quella del regista e dei suoi temi preferiti, una certa, facilmente riscontrabile, contrapposizione fra la prima e la seconda parte; dapprima una chiave descrittiva affettuosa e bonaria e poi il violento prelevare della tragedia, la violenza profanatoria, individuale e collettiva, della guerra.

E' la prima, dunque, anche fra talune lungaggini, e non la seconda, la chiave più congeniale a De Sica, e a Zavattini sceneggiatore, ed è la prima ad offrire le cose più belle del film. Non l'inizio, un po' ansimante, con quella scena d'amore nella cantina del carbonaio che poi si rivela del tutto inutile nell'economia del racconto, ma il viaggio, la sosta nella cittadina, l'in-

contro con i fascisti, il breve attonito suggerimento del ciclista ucciso e poi il trascorrere lento ma, tutto considerato, sereno, dei giorni nelle sperse casupole dell'alta Ciociaria, l'adeguarsi di Cesira e Rosetta alla nuova vita, il loro confondersi con un mondo al quale avevano creduto aver rinunciato per sempre.

Non era la chiave di Moravia, questa e, nei limiti in cui queste filologiche indagini hanno un peso, occorre dire che il film segue la pagina solo negli avvenimenti, non nella sostanza o nella prospettiva. Manca ogni presenza del « sordido moraviano » o del ritoccato naturalismo, che dir si voglia. Vi è invece una specie di sommessa ma sempre presente *joie de vivre*: la corsa al cimitero, la lettura del Vangelo, il bagno di Rosetta, la sbronza con i prigionieri americani e perfino, nella sua parte finale, la gita al piano che pur si era venata inizialmente di accenti terribili e drammatici. Ecco di conseguenza che, mentre nel libro di Moravia non v'è frattura fra la prima e la seconda parte, e la prima, in quel silenzio e in quell'isolamento oppressivo, è il lungo e angosciante preludio alla seconda, nel film questa frattura c'è ed è netta. Con quella improvvisa apparizione dei tedeschi il film cambia registro e si avvia, non senza una certa precipitazione, all'atroce violenza.

E' nella precisione del linguaggio cinematografico, nella modestia, inizialmente accennata, nella costruzione, autonoma ma esemplare di due personaggi, quello di Cesira e quello di Michele e nel loro opposto ma complementare riscontrare, l'uno con la sua irrefrenabile vitalità, l'altro con la sua dolente coscienza, la sordità e la miseria morale degli altri, è, ancora, nella intuizione esemplare e fondamentale di taluni suggerimenti dei luoghi e degli anni, è soprattutto, in una vibrazione affettuosa, tenera, sollecita, nell'intensità umana, nel partecipe rapporto fra l'autore e i personaggi, che il film giunge molto spesso a superare la sua strutturale contraddizione e a colmare, in grandissima parte, la sua originaria frattura. Precipita nel finale, questo sì: il pudore con cui è descritta la violenza non arriva a nascondere un certo imbarazzo; la corruzione morale segue troppo gratuitamente e in troppo breve giro di tempo quella fisica e la conclusione finisce con il risultare pietistica e convenzionale, non trae da tutto quell'orrore una lezione universale, un giudizio ampio che incida sulla realtà di quei tempi, accontentandosi di risolvere in lacrime e in liberatoria catarsi tutta quella terribile tragedia.

Ecco i motivi molteplici per cui, nell'attività di De Sica, *La ciociara* va considerato un capitolo a sé, non arriva a iscriversi globalmente nei temi e nelle prospettive di De Sica regista. E' film di parentesi, non di transizione, però, perché conferma determinate precise predilezioni di De Sica; vale più per come è fatto che per le cose che dice, in senso assoluto o sul suo autore. Vale soprattutto, mi sembra, perché segna il ritorno di De Sica alla regia dopo una lunga e non sempre giustificata assenza. Dal quale ritorno, certo, il cinema italiano è in diritto di attendersi ancora molto.

Chi scrive che il film segna un'involuzione nel regista, la rinuncia, a favore del mestiere, ed un mondo poetico preciso, sbaglia dunque, e per gli accennati motivi, poiché il rapporto autore-personaggi, quello fondamentale nella creazione cinematografica, è anche qui vivo e vitale e sincero. E' piuttosto, ripetiamo, l'assentimento di

De Sica a una materia che non gli era del tutto congeniale, i limiti che nello scrittore Moravia, da lui tanto diverso, trova il regista, i limiti imposti da una trascrizione cinematografica a *cast* obbligato, che impediscono a *La ciociara* di acquistare grande e ampio respiro poetico. Che invece sarà lecito attendersi da *Alle ore* 18 *comincia il giudizio universale* che Vittorio De Sica, con grande entusiasmo, sta girando in questi giorni.

PAOLO VALMARANA

Let's Make Love
(Facciamo l'amore)

R.: George Cukor - *sc.*: Norman Krasna, Hal Kanter - *f.* (Cinemascope-De Luxe): Daniel L. Fapp - *m.*: Lionel Newman, Earle H. Hagen - *canzoni*: Sammy Cahn, James Van Heusen; « My Heart Belongs to Daddy » di Cole Porter - *cor.*: Jack Cole - *scg.*: Lyle R. Wheeler, Gene Allen - *o.*: Dorothy Jeakins - *mo.*: David Bretherton - *int.*: Marilyn Monroe (Amanda), Yves Montand (Jean-Marc Clément), Tony Randall (Alexander Coffman), Wilfrid Hyde White (John Wales), Frankie Vaughan (Tony Danton), David Burns (Oliver Burton), Michael David (Dave Kerry), Mara Lynn (Lily Nyles), Dennis King, jr. (Abe Miller), Joe Besser (Lamont), Madge Kennedy (Miss Manners), Milton Berle, Bing Crosby, Gene Kelly - *p.*: Jerry Wald per la 20th Century Fox - *o.*: U.S.A., 1960 - *d.*: 20th Century Fox.

Non basta Norman Krasna per fare il successo di una commedia. Non basta Marilyn Monroe per colmare le deficienze mentali di una équipe cinematografica messa insieme senza alcuna ragione apparente tranne quella di imbastire un affare redditizio. Krasna gode fama di sceneggiatore arguto, specializzato in questo genere di imprese (fornì a Clair il copione dell'*Ammaliatrice;* più recentemente ha collaborato a *Indiscreto* di Stanley Donen), ma la sua produzione non è immune da alti e bassi paurosi. E *Facciamo l'amore* appartiene alla serie delle mediocrità disseminate lungo la carriera. Un infortunio non dissimile è accaduto all'attrice, che qui vediamo non solo appesantita fisicamente ma anche appannata nel gioco — di solito in lei così brillante — della ingenuità e della malizia fuse sul suo volto, nei gesti, in quella sua particolare *presenza* sullo schermo. Un produttore che debba, visto *Facciamo l'amore,* organizzare una nuova combinazione commerciale con quel nome, sarà colto da numerosi e gravi dubbi. L'attrazione divistica della Monroe resiste ancora bene; chi non sembra resistere — alla usura del tipo — è lei.

Per George Cukor, regista che qualcuno tende oggi a sopravvalutare o a rivalutare, non vi sono da spendere troppe parole. Con *Facciamo l'amore* è giunto alla terza commedia musicale della sua lunghissima attività cinematografica (le altre due essendo *E' nata una stella* e *Les girls*). « Tre è già molto — ha dichiarato ai *Cahiers du cinéma* — Per un regista è un pessimo sistema quello di ripetersi. Se una cosa funziona e la rifai, sfasci tutto ». Un'autocritica esemplare, che serve già per il passato. *E' nata una stella* avrebbe potuto essere un esperienza isolata, e sarebbe stato un buon affare per Cukor. Ripetendosi con *Les Girls,* è calato di tono e di vivacità. Ripetendosi ancora con *Facciamo l'amore* ha messo in mostra una notevole mancanza di lucidità, di ritmo, di buonsenso spettacolare.

Avendo in mano una storia di Krasna che navigava nel mare delle banalità operettistiche senza possederne la grazia, Cukor non ha esercitato alcuna critica nei suoi confronti. Ha rinunciato ad un suo preciso dovere di regista, pagandone le conseguenze. Con ciò ha sbagliato il film ed ha

confermato una volta ancora, a beneficio di quanti pensano diversamente, che la sua è una semplice natura di artigiano confezionatore, addetto alle mansioni tecniche della pura e nuda messa in scena. A lui non si può chiedere altro. Una sciocchezza gli avevano consegnato. Una sciocchezza egli ha impresso sulla pellicola.

La vicenda pedestre del miliardario che diventa attore dapprima per ripiego e poi per conquistare la ballerinetta di uno show di Broadway, che vuole mantenere l'incognito affinché sia l'amore a unirli e non il denaro, che alla fine svela la sua identità perché vede il gioco riuscire (amore e anche denaro, tutto è in ordine), è meno che zero come storia per un film. Sarebbe qualcosa se Krasna avesse saputo estrarne il succo comico-spettacolare sul filo di amabili divagazioni, di *gags*, di sorprese. Non l'ha fatto: la sceneggiatura conserva la piattezza melensa del traliccio narrativo cui abbiamo accennato.

All'attivo di *Facciamo l'amore* possono essere segnati due balletti (quello legato alla canzone non felicissima di Cole Porter « My heart belongs to Daddy » e interpretato con bastante disinvoltura dalla Monroe; il duetto d'amore danzato fra Yves Montand e la Monroe), l'ambientazione degli uffici del miliardario, qualche momento nello sviluppo del personaggio del « press agent », la sequenza finale. Il resto è pacottiglia. Di Marilyn Monroe in declino si è già detto: imprigionata nel suo schema per esigenze industriali e per vocazione di attrice, è giunta a un « deadlock » della carriera, oltre il quale ci sarà o la ripetizione all'infinito dei « numeri » di repertorio o la scoperta di più ricche sfumature nell'ambito del genere ormai obbligato e difficilmente trasformabile. Di Yves Montand — l'altro cardine della commedia musicale — si può dire che risulta troppo spaesato, chiuso nelle strutture di uno spettacolo americano, per essere persuasivo come miliardario, come attore ballerino e cantante (costretto a cantare in inglese, cede anche da questa parte). L'unico a trovarsi a suo agio nel « musical » di Krasna è Tony Randall, l'agente della pubblicità; disgraziatamente il suo apporto è relativo, sostenendo egli una parte così secondaria da scomparire nel quadro d'insieme.

E' in difficoltà il « musical » statunitense? Un tempo costituiva una delle forze più solide dell'industria, oggi è un genere minore. Quali che siano le ragioni della decadenza, è certo che di film in film si osserva come la vitalità vada affievolendosi e quanto poco valgano i trucchi e i mezzucci che l'esperienza suggerisce ad autori, registi, attori, musicisti e coreografi. Fermo su basi antiche (quelle dell'anteguerra, dell'epoca d'oro), incapace di trarre profitto dai tentativi di rinnovamento di uomini come Gene Kelly e Stanley Donen, si è ridotto a rispolverare venerande « ficelles » operettistiche, regredendo ancora di più verso il passato mentre l'opposto sarebbe necessario.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

I libri

ERNESTO G. LAURA: *Il film cecoslovacco,* Edizioni dell'Ateneo, collana « Contributi alla storia del cinema » n. 1, 1960.

Ubicato al centro di alcune grandi correnti culturali europee, il cinema ceco, appare, verso la fine del muto, influenzato dalla tecnica del film di avanguardia francese, come dall'espressionismo tedesco, senza, per questo, rimanere insensibile agli insegnamenti della scuola russa; solo con l'avvento del sonoro, acquista una propria fisonomia per divenire una delle cinematografie più promettenti dell'Europa orientale.

Proprio mentre mi accingevo ad occuparmi di questo periodo della produzione cecoslovacca, nel quadro del secondo volume della mia storia del cinema, mi è giunto l'omaggio del bel volume di Ernesto G. Laura dedicato a tale argomento.

Devo riconoscere che la consultazione di un'opera così coscienziosamente compilata, il cui materiale risulta tutto di prima mano perché attinto alla cineteca di Praga e ad altre fonti non meno autentiche, mi è stata semplicemente preziosa, sia per quanto riguarda la compilazione delle schede sia per gli apporti culturali più vari. Ernesto G. Laura ha inquadrata la sua esposizione sullo sfondo storico ambientale e sociale della nazione cecoslovacca, studiando il fatto cinematografico in relazione a tutte le componenti di una civiltà ad alto livello culturale: il cui standard, dice l'autore, si riferisce ad un fenomeno che investe ogni classe e ceto e non solo il settore borghese. Nel tracciare il suo scorcio, il Laura ha dato prova di un profondo equilibrio, rifuggendo da ogni inquadratura tendenziosa della materia e soprattutto da quella *servitù ideologica* che rende fastidiosa la lettura di molti testi, anche stranieri, pur meritevoli sotto altri aspetti. Peraltro, egli ha tenuto anche presente quei rapporti tra cinema e costume recentemente esaminati con originalità ed acutezza da Fernaldo Di Giammatteo (1) ponendosi prima di tutto e in buona sostanza la medesima domanda: Che cosa ha rappresentato il cinema per la Cecoslovacchia durante il mezzo secolo di storia che ha alle spalle? Tale impostazione vale senz'altro a dare una idea del piano dell'opera di Ernesto G. Laura, aliena da ogni spirito di vana polemica come da ogni settarismo. Laura è un giovane studioso ed il suo volume andrebbe preso a modello da molti giovani studiosi i quali, dopo lunghi mesi di ponzamenti, danno alla luce il solito saggio di dodici pagine sul neorealismo o sulla *nouvelle-vague* francese, come se il

(1) Fernaldo Di Giammatteo: *Il cinema e il costume,* Torino, Ed. Radio Italiana, Coll. « Classe unica », 1960.

cinema fosse nato con *Rocco e i suoi fratelli*.... o con i *Cugini* di Chabrol!

Il volume di Laura ci porge dati preziosi sulla invenzione cecoslovacca del cinema — essendo ormai ovvio che ogni nazione si riserva un siffatto privilegio — rifacendosi alle prime esperienze del fisiologo Jan Evangelista Purkyne (1787-1869). Riconosco che questo nome manca nella mia *Storia del cinema muto,* ma il rilievo vale senz'altro a ribadire il punto di vista espresso nel mio libro; nel senso che l'apparecchio di Lumière riassume in un dispositivo semplice e geniale il frutto di anni e anni di secolari esperienze: in modo da confermare l'opinione di James Card e cioè che, sotto un tale aspetto, la carta atomica del cinema non sarà mai ritrovata. Ernesto G. Laura passa poi all'esame del periodo muto, fornendo elementi e dati non meno interessanti. Solo che, non avendo io visto molti di quei film, il mio interesse di lettore ha dovuto per forza limitarsi alla semplice informazione. Invece, l'avvento del sonoro mi mette in grado di seguire più da vicino il lavoro di Laura perché si adegua alla materia da me trattata nel secondo volume della mia opera; sia pure nei limiti che il suo piano consente. Aggiungo che una recente visione della produzione cecoslovacca mi è stata possibile, in occasione di quella indimenticabile retrospettiva veneziana, organizzata da Giulio Cesare Castello e Claudio Bertieri, per la mostra del 1959.

Il primo film sonoro ceco é *Tonka sibinice* (trad. lett. La forca - 1930) per la regia di Karel Auton, che io ebbi la ventura di vedere a Parigi allo studio delle *Ursulines* tenuto da Jean Tedesco. Marcel Carné, secondo riferisce Laura, fu colpito dal film che gli rivelò un regista, ma lo giudicò una opera molto ineguale dove si rinvenivano mescolati il meglio e il peggio. La vicenda era basata su un fatto realmente accaduto a Praga, quello di una donna di vita che aveva consentito di passare una intera nottata con un condannato a morte. Certo il tema si prestava ad uno sviluppo interessante a proposito del dialogo di queste due creature umane situate artificiosamente ai confini della vita e della morte. Solo che per trattare il soggetto in siffatta maniera ci sarebbe voluto Dostoiewski e non Karel Auton. Le riserve di Laura sono quindi pienamente giustificate. La verità è che solo *Extase* di Gustav Machaty porta nel 1933 il giovane cinema ceco su un piano internazionale. Peraltro una recente visione del film mi consente di accettare anche qui la revisione di Laura.

L'opera riprende il vecchio tema erotico, quello greve e profondo del cinema danese e tedesco, ai tempi del muto, con al centro il dramma della coppia umana insoddisfatta e della donna che si svincola dalle catene matrimoniali nelle braccia dell'amante che « si mostra capace di comprenderla »; adottando la vecchia « soluzione ottocentesca » per cui l'adulterio è il naturale correttivo del matrimonio. Nel complesso, alla recente visione di Venezia, l'opera mi è parsa abbastanza superata. Alla lunga il suo stile artificioso finisce per stancare lo spettatore costretto ad ammirare ad ogni passo qualche nuovo virtuosismo della camera e a degustare qualche nuova *ghiottoneria* della ripresa. Ed è un peccato, perché il racconto è condotto con una non comune finezza di analisi psicologica. Solo che Machaty si ostina a trattare un fatto di cronaca, di natura piuttosto intima, con uno stile compassato e prezioso; deciso a tradurre ad ogni costo nel linguaggio

della cinematografia pura una storia che lo è assai meno. Nel resto le similitudini abbondano. Le migliori sono quelle inspirate alle composizioni dei grandi registi russi, segnatamente di Eisenstein; l'Eisenstein di *Sciopero* o di *La linea generale*. Così una bufera sopravveniente è resa mediante la inquadratura dei cavalli che balzano nel vento colle criniere scompigliate, mentre gli accoppiamenti delle bestie, le api, le biade ondeggianti diventano i simboli dell'amore che la donna ritrova nelle braccia dell'amante. Invece certe altre similitudini appaiono decisamente pleonastiche. Come quando l'amante porge alla donna un fiore su cui si è posata una farfalla, mentre in una precedente sequenza avevamo visto l'« abbominevole » marito schiacciare un insetto con il piede di una sedia. Ci sembra di tornare al bruco sul bocciuolo — dei vecchi drammi Gaumont del 1906 — per significare la verginità insidiata; ma con una pretensione di raffinatezza che dà solo fastidio. Perciò noi preferiamo — e credo Laura sia d'accordo — a tutto queste costruzioni troppo elaborate certe altre scene del film più semplici ove la liberazione dei sensi si scioglie felicemente nel canto.

Mi sono forse intrattenuto troppo a lungo sul film di Machaty ma gli è che qui si imponeva quel giudizio di revisione che Laura felicemente mette a fuoco nel suo libro. Ma *Extase* è solo il punto di partenza del nuovo cinema ceco il quale conta, durante tale periodo, opere di singolare interesse come *Reka* (Amor giovane, 1933) di Josef Rovensky morto prematuramente, *Marisa* (1935) dello stesso regista, *Jánosik* (1936) di Martin Fric; *Batalion* (1937) di Miroslav Cikán; a voler ricordare solo qualcuna delle opere riviste per merito di Giulio Cesare Castello.

L'analisi di Laura è sempre originale, fresca, fertile e aggiornata. Essa si estende, sempre appoggiata da valida e sicura documentazione, al periodo attuale (1948-1960) di cui l'autore traccia un profilo esauriente e completo, sebbene la mia relativa conoscenza delle opere non mi consenta di esporre in proposito un mio giudizio seriamente fondato. Il bel volume di Laura, che rappresenta una affermazione veramente notevole della scuola critica italiana, è integrato da un brillante saggio di Marie Benesová sul cinema di animazione ceco. un vero cinema di poesia che si contrappone alla banale e standardizzata produzione di Disney. Uno studio di Sarka e Lubas Bartosek sul documentario e il film scientifico, e un altro di Jaroslav Broz sulla struttura industriale del cinema ceco, completano l'interessante volume.

ROBERTO PAOLELLA

PIERRE LHERMINIER: *L'art du cinéma*, Parigi, Seghers, 1960.

Di antologie di scritti estetici intorno al cinema non ne mancano, né in Italia, né in Francia, né negli Stati Uniti, né altrove. Ma nessuna forse ha offerto tanta copia di materiale, in parte poco noto o difficilmente reperibile. A tale materiale — la cui scelta è evidentemente il frutto di laboriose ricerche — il compilatore ha voluto dare un ordinamento sistematico, suddividendolo in otto grandi settori: « cinema puro ed impuro », « regia e drammaturgia », « montaggio, sceneggiatura, profondità di campo », « immagini e suoni » (questi quattro settori formano la prima parte del volume: « dalla tecnica allo stile »); « l'immaginario ed il reale », « inten-

zioni, soggetti, personaggi », « tecnica e metafisica », « arte del film e commercio degli uomini » (settori che formano la seconda parte, « dall'ispirazione all'espressione »). I testi prescelti sono inquadrati tra una *ouverture* di André Malraux ed una prefazione del compilatore da un lato ed un « congedo » preso a prestito da Louis Delluc dall'altro.

L'ordinamento del volume prescinde dunque sia dalla scelta di temi molto precisi e specifici, sia dal raggruppamento degli scritti per autore, sia dalla cronologia degli scritti stessi. Per meglio dire, un certo ordine viene stabilito all'interno delle singole sezioni, dove gli autori sono collocati in una successione cronologica, basata sulla data del più recente tra i testi accolti per ognuno di essi. Qualsiasi criterio adottato per lavori del genere offre vantaggi e svantaggi: quello di Lherminier non giova sempre alla chiarezza, specie se si tenga conto del fatto che ogni singolo settore abbraccia una tematica assai vasta. Può accadere infatti che — di taluni autori essendo accolti parecchi scritti — si abbiano sbalzi di epoca (e di tema, anche) piuttosto bruschi, con una sorta di andamento a zig-zag. L'opera si rivolge comunque sopra tutto a degli specialisti, i quali sono benissimo in grado di ovviare all'inconveniente con una semplice operazione mentale.

La scelta, dicevo, è molto ampia, sia per quanto riguarda il numero degli autori sia per quanto riguarda il numero dei testi (ora di notevole estensione, ma assai spesso brevi o brevissimi o comunque riprodotti solo parzialmente). Gli autori sono decine e decine (per ognuno d'essi viene fornita una succinta nota informativa) ed appartengono a diverse categorie: teorici, critici, registi, scenaristi, letterati, musicisti, scenografi, attori. Il campo di ricerca « classico » per pubblicazioni del genere è stato considerevolmente allargato, a prevalente beneficio — bisogna pur osservarlo — della Francia. Lungi da me il proposito di far questioni di nazionalità, ma è un fatto che i nomi di Umberto Barbaro, Roberto Rossellini, Renato May, Luigi Pirandello, Giuseppe De Santis, Cesare Zavattini (a parte Canudo e Lo Duca, da considerarsi ormai come francesi) non paiono sufficienti a rappresentare il contributo italiano alla speculazione estetica intorno al cinema: di parecchi altri nomi si avverte la mancanza, di Luigi Chiarini, ad esempio, per tacere di Gerbi e di Luciani, di Consiglio e di Debenedetti, di Ragghianti e di Della Volpe, dei varî « letterati al cinema », e via via dicendo. Va anche notato che il campo di ricerca ha potuto estendersi (e ancor più assai avrebbe potuto), dato che il Lherminier non si è limitato alle teorie, ma ha fatto larghissimo posto alle poetiche. Soluzione saggia, ma che ha dato origine anch'essa a qualche inconveniente: come l'inclusione di un certo quantitativo di zavorra, cioè di testi o un po' occasionali e di portata ristretta o di firme il cui peso è ancora da dimostrare (poniamo Jean-Daniel Pollet, la cui poetica riguarda. per il momento, lui solo).

Non ho voluto tacere queste mie — d'altronde non sostanziali — riserve proprio in quanto, ripeto, considero *L'art du cinéma* un « breviario » di idee sul cinema, cui sarà sempre possibile far ricorso con gran profitto. Tanto per dare un'idea dell'interesse che offrono taluni dei testi dal compilatore riesumati, citerò certe dichiarazioni di Jean Renoir, originariamente apparse in « Le Point » nel dicembre 1938 (pregasi fare attenzione alla da-

ta): «... più progredisco nel mio mestiere, più sono indotto a fare della *mise en scène* in profondità rispetto allo schermo. Più ci riesco, più rinuncio al confronto fra due attori collocati nel modo più ovvio davanti alla macchina da presa come se fossero dal fotografo. Mi fa comodo collocare con maggior libertà i miei personaggi a distanze diverse dalla macchina, farli muovere. Per questo, ho bisogno di una grande profondità di campo, e ho l'impressione che questa nettezza sia molto gradevole quando deriva da un obiettivo che la possiede dalla nascita, ben più che se essa è dovuta ad un obiettivo poco profondo che sia stato diaframmato. » Siamo, insisto, nel 1938, sta per nascere *La règle du jeu; Citizen Kane* e *The Little Foxes* arriveranno solo nel 1941.

A Zavattini, ideatore della mai attuata poetica così detta « del coinquilino » dedicherò queste sorprendenti righe del gennaio 1931, apparse in « Plans » e recanti — udite udite — la firma di Fernand Léger: « Ho vagheggiato il film delle "24 ore", di una coppia qualunque, con un mestiere qualunque... Degli apparecchi misteriosi e nuovi permettono di coglierli "senza che lo sappiano" con una inquisizione visiva acuta durante queste ventiquattro ore, senza lasciar sfuggire nulla: il loro lavoro, il loro silenzio, la loro vita d'intimità e d'amore. Proiettate il film grezzo senza controllo alcuno. Io penso che sarebbe una cosa talmente terribile che la gente fuggirebbe spaventata, chiamando aiuto, come dinnanzi ad una catastrofe mondiale. »

GIULIO CESARE CASTELLO

Répertoire mondial des périodiques cinématographiques, 2ème édition, Bruxelles, La Cinémathèque de Belgique, 1960.

La Cinémathèque de Belgique, in collaborazione con la Commissione Belga dell'U.N.E.S.C.O. e con la F.I.A.F., ha pubblicato — a cinque anni di distanza dalla prima (la quale aveva avuto un supplemento nel 1957) — la seconda edizione del suo repertorio mondiale dei periodici cinematografici, che rientra nel piano di una bibliografia internazionale del cinema. L'utilità della pubblicazione è evidente, tanto più che ad essa sono stati apportati taluni necessari miglioramenti. Il repertorio comprende ora 786 periodici, di 36 lingue e di 57 paesi o territori. Sono stati inclusi, oltre ai periodici propriamente detti, gli annuari, le opere che vengono aggiornate periodicamente ed alcune serie di schede filmografiche. Ogni voce comprende (quando è completa) titolo e indirizzo postale della pubblicazione; anno di fondazione, formato, numero delle pagine, periodicità, prezzo in dollari dell'abbonamento; genere. I periodici sono classificati per paese. L'opuscolo include tre indici: dei titoli, e degli enti che svolgono attività di edizione in questo campo; dei soggetti; dei paesi.

Ferma restando l'opportunità di simili pubblicazioni, va rilevato quello che già osservano gli stessi compilatori nella loro nota esplicativa: e cioè che si tratta di una materia in continuo movimento e quindi assai difficile a « fissarsi ». Si pensi — limitandosi all'Italia — che dopo la raccolta del materiale sono già apparse nuove riviste, come *Film Selezione* e *Cinema '60*, facendo sì che al momento della sua uscita il repertorio risulti già bisognoso di aggiornamento. Ma questa è la sorte delle opere bibliografiche, una sorte che non intacca la loro utilità.

Pure da Bruxelles ci è giunto il primo « bollettino » della Fédération Internationale des Ciné-Clubs: un opu-

scolo di oltre ottanta pagine, dove è raccolta una documentazione sulle carateristiche di tali organismi e sulla loro attività in numerosi paesi.

G. C. CASTELLO

CLAUDIO BERTIERI: *30 anni di cinema italiano,* Genova, Circolo Aziendale Cornigliano, 1960.

Che il Circolo Aziendale di una grossa industria abbia avvertito l'esigenza di dare inizio ad un'attività editoriale, la quale valga di complemento ai cicli di proiezioni organizzati per i propri dipendenti mi pare un fatto significativo e degno di segnalazione, in quanto rientra in quel complesso di fenomeni che, da qualche anno a questa parte, stanno contribuendo alla diffusione della cultura cinematografica ed alla formazione di un pubblico più maturo. L'argomento prescelto per questo primo volume era stimolante (la storia del cinema italiano sonoro): Claudio Bertieri lo ha svolto con quel piano tono divulgativo che meglio conveniva al particolare tipo di lettori cui l'opera era destinata. Si potrà discutere la sistemazione frammentaria data alla materia (suddivisa anno per anno), non che qualche giudizio specifico, si potrà rilevare qualche inesattezza, peraltro di modesta entità (che so, l'autore della commedia *Ostrega, che sbrego!* non è Giachetti ma Fraccaroli; eccetera). Ma si deve soggiungere che il succoso libretto assolve pienamente le sue finalità, grazie anche ad una bibliografia essenziale, a un indice filmografico e ad uno dei nomi.

G. C. CASTELLO

ANDRÉ BAZIN: *Qu'est-ce que le cinéma? - III° Cinéma et sociologie,* Parigi, Ed. du Cerf, 1961.

La raccolta postuma — ma curata da lui stesso prima di morire — dei principali scritti di André Bazin è arrivata al terzo volume (un quarto seguirà). La maggior parte degli scritti qui contenuti apparvero in origine quali recensioni di film: ma notoriamente Bazin era un critico portato, specie quando il tema lo stimolasse, a dare alla recensione una dimensione saggistica, svincolandola quindi dagli angusti limiti della labile occasione. Non mancano comunque, nel volumetto, scritti d'altro genere, come le argute pagine introduttive sul « festival considerato come un ordine » (Bazin, al pari di tutte le persone veramente serie, era dotato di un incantevole senso di *humour,* quello di cui certi accigliati e pontificanti censori di nostra conoscenza sono deplorevolmente sprovvisti); come quelle, assai stimolanti, sulla « entomologia della pin-up girl »; come la sostanziosa recensione al volume di Lo Duca *L'érotisme au cinéma;* come i ritratti di Jean Gabin e di Humphrey Bogart; come i due acuti saggi sul *Western,* l'uno dei quali — « il western o il cinema americano per eccellenza » — era già stato pubblicato in questa stessa collezione « 7e Art » quale prefazione al volumetto di J.-L. Rieupeyrout sull'argomento. La materia di questa silloge è ordinata in cinque parti. La prima, intitolata « L'infanzia senza miti », include le recensioni a quattro film sull'infanzia: *Jeux interdits* di Clément, *Los olvidados* di Buñuel, *Germania anno zero* di Rossellini e *Les dernières vacances* di Leenhardt. La seconda, intitolata « Erotismo », include — oltre a due degli scritti già menzionati — le recensioni a *The Outlaw* di Hughes, a *La red* di Fernandez, a *Niagara* di Hathaway e a *David and Bathsheba* di King. La terza, intitolata « Miti e società », comprende — oltre ai ritratti d'attori-personaggio —

il saggio, monumentale e fecondo (se pur non condivisibile in tutto e per tutto), sul « mito di M. Verdoux » (con intuizioni di questo genere: « Charlot è per essenza l'inadattato sociale, Verdoux un sovradattato ») e due scritti, di cui uno ampio ed esemplare, su *Limelight* (« Calvero è l'anti-Faust, l'uomo che sa invecchiare e rinunziare a Margherita che la sua età avanzata ha sedotta »). La quarta parte, intitolata « Il Western », comprende — oltre ai due saggi ricordati sopra — le recensioni a *The Sheepman* di Marsall ed a *Seven Men from Now*, esempio quest'ultimo di sopravvalutazione evidente (« è forse il miglior western che io abbia visto dalla guerra in poi »), ma simpatica. (Si tratta di un apprezzabile *western* « minore », che reca la firma di Budd Boetticher.) La quinta parte, infine, si intitola « Un universo di automi » e comprende unicamente la recensione-stroncatura ad un film di Cayatte, *Avant le déluge*.

Anche questo terzo volumetto — come i precedenti — rappresenta la durevole conferma di una vocazione critica tra le più lucide, tra le più rigorose dal punto di vista concettuale, tra le più vivificanti.

G. C. CASTELLO

FEDERICO DOGLIO (a cura di): *Teatro tragico italiano,* storia e testi, Parma, Guanda ed., 1960.

Il grosso volume che Federico Doglio ha dedicato al teatro tragico italiano è, prima di ogni altra considerazione culturale, un profondo atto di amore verso il teatro che non si può non sottolineare vivamente nei tempi attuali di crisi e di decadenza.

Fin dall'inizio appare chiaro il proposito che ha guidato il giovane studioso lungo le centosessanta pagine dell'introduzione: opporsi al pregiudizio, tanto diffuso quanto convenzionale e incolto, che nega alla letteratura italiana la creazione di una vera tragedia e offrire al lettore un buon numero di testi che riassumano il vario attegiarsi del nostro teatro tragico dal '300 all'800. Sono esclusi risolutamente da tale impostazione critica i raffronti ambiziosi col teatro elisabettiano, con quello francese dell'età barocca e quello spagnolo del secolo d'oro, perché non interessa al Doglio lumeggiare nella storia del teatro tragico italiano l'eccellenza di un periodo preciso, ma la continuità di una tradizione. Per questa ragione l'Autore ha redatto uno studio introduttivo di così minuziosa cura da offrire al lettore la possibilità non solo di seguire l'evoluzione storica della tragedia italiana in un disegno che delinei per ogni secolo l'ambientazione spirituale e i molteplici influssi culturali, ma di soddisfare anche una informazione più colta e dettagliata: gli ha offerto in sostanza una vera e propria *storia*.

L'ingente lavoro bibliogràfico e le molte letture che devono aver richiesto uno studio ben lungo e un amore davvero appassionato, hanno portato l'Autore ad una scelta di quindici opere, così intelligente ed « antologica » nel vero senso della parola nonostante i limiti imposti dal pur notevole formato del volume, da appagare qualsiasi esigenza di informazione.

Testi assai noti ed esercitati dalla critica recente o trascorsa sono affiancati ad opere rare, in qualche caso anche difficili, e tuttavia tali da trovare con i primi una forma di coesione interiore. La raccolta si apre con l'*Ezzelinide* di Albertino Mussato cui la traduzione di Lidia Motta conferisce una più vigorosa dimensione. Tragedia, questa, più medievale che umanistica, nella stanca successione dei trimetri

ormai sciolti da ogni disciplina di stile, nei cori, più vicini forse ai ritmi dei *clerici vagantes* che alle erudite strutture di Seneca. La *Sofonisba* del Trissino, l'*Orazia* dell'Aretino e *Il soldato* del Leonico documentano variamente la tragedia del '500, la prima nelle sue forme più ossequiose ai presunti canoni aristotelici, assai più libera e svincolata dagli schemi scolastici la seconda, singolare l'ultima per i modi popolareschi e per il verso duro ed arcaico. Ma il secolo che il Doglio ha studiato con più appassionata opera di penetrazione è senza dubbio il '600. Egli ha attentamente posto in rilievo come il nostro teatro tragico dell'età barocca abbia attinto all'inquietudine religiosa del tempo una più approfondita dimensione umana. Gli influssi, latenti e scoperti di questa nuova coscienza religiosa, sono stati ravvisati dall'Autore in tutte le tragedie italiane del secolo che sono rappresentate nella raccolta dalla inedita e sconosciuta *Ippanda* di G. B. Alberi e dalla ormai classica *Reina di Scozia* di Federico Della Valle, opera tra le più colte e squisite del nostro teatro. Il motivo cristiano della rassegnazione si esprime nel dramma della regina consapevole della sua sorte, senza attenuarne l'umanità, nei settenari alternati ai rari endecasillabi, in un ritmo mesto e ansioso consapevole dei madrigali del Tasso nell'uso insolito delle rime e quasi presago del Leopardi.

Il progressivo svincolarsi del teatro dalle formule scolastiche e il formarsi di una spiritualità nuova che prelude al dramma moderno ed approda a quello popolare e patriottico, è illustrato dal Doglio nell'ultima parte del suo studio introduttivo. Non a caso i testi che rappresentano questo periodo storico, muovendo dalla *Merope* di Scipione Maffei attraverso la *Mirra* dell'Alfieri, la *Francesca da Rimini* del Pellico e le suggestioni romantiche dell'*Adelchi* manzoniano si concludono con *La morte dei fratelli Bandiera* di Vincenzo Bellogambi. In quest'opera che abbandona ormai ogni modello classico, l'Autore vede giustamente la fine del genere tragico e la nascita del dramma storico.

La lunga parabola è così esaurita ed è possibile tirare le somme. L'Autore, da parte sua, ha messo a disposizione del lettore tutti i mezzi necessari per poterlo fare. Non pensiamo che ci possa essere elogio migliore.

GIOVANNI LETO

ROBERTO LEYDI (a cura di): *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati,* Milano, Collana del « Gallo grande », 1959.

Che i primi spettacoli cinematografici siano un prodotto della fiera, chi scrive lo ha sostenuto più volte. Una convalida della tesi può essere rinvenuta nella « Histoire générale du cinéma » del Sadoul, e precisamente nel volume « Les Pionniers », dove è dedicato un capitolo a « L'apogée du cinéma forain ». Per cinema « forain », o della fiera, va inteso naturalmente anche tutto il pre-cinema uscito dal laboratorio scientifico e che tenta i primi contatti col pubblico: anche il « mondo nuovo », dunque, quello che figurava nella vecchia copertina di « Bianco e Nero » con la scritta:

In sta casseta mostro el Mondo niovo
con dentro lontananze e prospettive;
vogio un soldo per testa, e ghe lo trovo.

I film dell'epoca della fiera sono registrazioni di pantomime da baraccone, di numeri da *music hall,* di panorami animati, di giuochi di prestigio e trucchi degni del Teatro Robert Houdin, dove sorgerà l'astro floreale

di Méliès. Il clima in cui si svolgono le produzioni foranee è quello descritto umorosamente da René Clair nel *Silenzio è d'oro*. Ricordate? E' un giorno di pioggia. Gli spettatori entrano sotto la tenda. Si ode il brusìo della macchina da proiezione e della pellicola che scorre. La gente sta in piedi e dalle fessure delle tende cola l'acqua.

A questo cinema della fiera dedica Eugenio Ferdinando Palmieri un capitolo nel volume curato da Roberto Leydi « La piazza ». E' un bel libro, elegante, stampato bene, ricco di illustrazioni e documenti curiosi, della Collana del « Gallo Grande » di Milano, dove già apparvero « marionette e burattini » dello stesso Leydi.

La piazza, questo « gran teatro del mondo » del Garzoni, è il luogo di convegno della gente delle fiere, degli acrobati, dei ciarlatani, dei mostratori dei fenomeni, dei cantastorie, dei guitti, e su ciascuna di tali famiglie scrivono dottamente, tra gli altri, il Cervellati specialista di studi sul circo, il compianto Anton Giulio Bragaglia, il Piantanida, il Mezzanotte, il Pandolfi, mentre Alberto Menarini, filologo e filosofo della lingua, sviluppa, da quel sapiente che è, il tema, anch'esso allettante, del « gergo della piazza ».

Naturalmente lo scritto che qui ci interessa di più è quello del Palmieri: « Dalla baracca alla sala ». Non sono molte le cose nuove, che il brillante scrittore prodiga rispetto alle saporite pagine di « Vecchio cinema italiano ». Ma intanto gli è permesso di tornare su alcuni punti che hanno particolare interesse per la storia del nostro cinema. Ad esempio, qual'è il primo film italiano? V'è chi ha ritenuto che si trattasse della *Presa di Roma* di Alberini (1904), o delle *Manovre degli alpini al Colle della Ranzola* di Omegna (1904). Ma per Palmieri si tratta quasi certamente del *Bagno di Diana*, una scena sportiva girata a Milano nel 1896 da Giuseppe Filippini, prima di documentare le scenette di Ferravilla. Poco dopo lo stesso Filippini girava una cineattualità su Leone XIII, ma successivamente a quella di Vittorio Calcina, datata 1896, che Silvio Negro ha ricordato nella « Strenna dei romanisti 1958 ». Contemporaneo gli fu quasi certamente Leopoldo Fregoli, che come il Filippini frequentò lo studio dei Lumière a Lione e girò scene che presentò nel corso delle sue esibizioni trasformistiche.

Anche il Pacchioni — aggiungeremo — girò nel 1896 *La gabbia dei matti, Battaglia di neve, Il finto storpio,* che presentò in un baraccone da fiera a Porta Genova nel 1898, a Milano, prima di fare col suo cinema ambulante una peregrinazione per le varie città d'Italia, proiettando anche *Ginnasti della Mediolanum* (1900). La questione del film italiano « numero uno », quindi, ove si eccettuino le attualità dei primi corrispondenti di Lumière, rimane più che mai aperta.

Lo scritto del Palmieri è basato su alcuni di tali spunti, che presentano molti aspetti affascinanti. Indubbiamente il tema merita uno studio più ampio: come si arrivò al film storico dalle pantomime equestri del circo, o alle comiche di Mack Sennett, Deed e Polydor, in virtù di quello schiaffo-bastone (*slap-stick*) che dall'epoca della commedia dell'arte è maneggiato nelle entrate dei *clowns;* al film atletico e acrobatico dalle prove di forza e di destrezza e agli esercizi sul filo che ebbero per secoli la loro sede naturale nelle piazze. Ma se il lavoro d'uno studio completo dei rapporti tra fiera, cinema e circo è tutto, o quasi, da fare, né poteva essere esaurito in un so-

lo capitolo del libro, l'idea che presiede è che il cinema, appunto, viene dalla baracca della fiera e dal tendone del circo. I tempi, è vero, sono cambiati. Il cinema ha preso molto, non soltanto dalla fiera e dal circo, ma poi, una ad una, da tutte le forme di spettacolo, diventando in molti casi cinema senza altri attributi, cioè sé stesso. Ma è pur sempre significativo che uno spettacolo grandioso come *Ben Hur,* che nell'ottocento avrebbe potuto attuarsi nelle grandi rievocazioni storiche di Barnum, sia oggi proiettato, poniamo, al Gaumont Palace, il più grande cinema parigino, di oltre quattromila posti, laddove cioè cento anni fà regnava l'insegna Gaumont, lo spettacolo circense.

MARIO VERDONE

Film usciti a Roma dal 1.-I al 31-I-1961

a cura di ROBERTO CHITI

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

I giudizi sono stati redatti da Ernesto G. Laura e da Tino Ranieri.

AMORE A ROMA, Un di Dino Risi.
Vedere recensione di G. C. Castello e dati in questo numero.

ANONIMA COCOTTES — r.: Camillo Mastrocinque - **s.:** Marcello Coscia e Fabio Rinaudo - **sc.:** Sandro Continenza, Ugo Guerra, Dino Verde - **f.:** Alvaro Mancori - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Franco Lolli - **mo.:** Adriana Novelli - **int.:** Renato Rascel (rag. Robotti), Anita Ekberg (Jeanne), Francis Blanche (direttore della banca), Sophie Desmarets (signora Pfiffer), Gaby Farinon (Patrizia), Valeria Fabrizi, Pupella Maggio, Franco Sportelli, Luigi Pavese, Mario Scaccia, Edoardo Toniolo, Hanna Rasmussen, Marcella Rovena, Dori Dorika, Silla Bettini, Angela Luce, Adeline Wagner, Franco Lolli - **p.:** Titanus / Les Films Marceau - **o.:** Italia-Francia, 1960 - **d.:** Titanus.

CANTO NEL DESERTO, Un — **r.**: Marino Girolami - **s.**: Max Calandri - **sc.**: Arpad de Riso, Andrea Forzano, Max Calandri - **f.**: Giuseppe La Torre - **m.**: Carlo Innocenzi, Ovidio Sarra - **scg.**: Luciano Zacconi - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Claudio Villa, Valeria Fabrizi, Paul Müller, Elena Fontana, Nino Vingelli, Oddardo Spadaro, Mariù Gleck, Nerio Bernardi, Giampiero Littera, Enzo Girolami, Ciccio Barbi, Renato Montalbano - **p.**: Piero Ferri e Mario Tugnoli per la Puck Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

CAPITAN, Le (Il capitano del re) — **r.**: André Hunebelle - **s.**: dal romanzo omon. di Michele Zevaco - **sc.**: Jean Halain, Pierre Foucaud, A. Hunebelle - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Marcel Grignon - **m.**: Jean Marion - **scg.**: Georges Lévy - **mo.**: Jean Feyte - **int.**: Jean Marais (Francesco di Capestano), Bourvil (Cogolino), Elsa Martinelli (Gisèle d'Angoulême), Arnoldo Foà (Concino Concini), Guy Delorme (Rinaldo), Christian Fourcade (Luigi XIII), Lise Delamare (la regina), Raphaël Patorni (duca di Angoulême), Pierrette Bruno (Giuseppa), Jacqueline Porel (Eleonora Caligai), Louis Arbessier, Robert Porte, Annie Anderson, Jean Paul Coquelin, Jean Berger, Piéral, Marcel Pérès - **p.**: P.A.C. / S. N. Pathé Cinéma / Da. Ma. Cinematografica - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: M.G.M.

CASI AL FIN DEL MUNDO (Questo amore ai confini del mondo) — **r.**: G. M. Scotese - **d.**: regionale.
Vedere dati nel n. 7, *luglio* 1960, *pag.* 85 (*Locarno* '60).

CAVALCATA SELVAGGIA — **r.** e **s.**: Piero Pierotti - **sc.**: Luciano Martino, P. Pierotti, P. Montanari - **f.** (Totalscope, Ferraniacolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Alberto Masetti - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Franca Bettoja, Massimo Girotti, Irene Tunc, Antonio De Teffé, Livio Lorenzon, Gianni Rizzo, Vandisa Guida, Saro Urzì, Nerio Bernardi, Gianni Solaro, Gino Scotti, Marco Guglielmi, Ugo Sasso, Mimo Billi - **p.**: Homar - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Film Selezione.

CHIAMATE 22-22, TENENTE SHERIDAN — **r.**: Giorgio Bianchi — **s.** e **sc.**: Mario Casacci, Alberto Ciambricco, Giuseppe Aldo Rossi - **f.**: Alfio Contini - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Maurizio Lucidi - **int.**: Ubaldo Lay (ten. Sheridan), Carlo Alighiero (sergente Steve), Sandro Moretti (Mills), Nadine Duca (Patricia), Paola Da Pino (Lizzie), Tilde Damiani (Gertie), Umberto Orsini (Tommy), Corrado Olmi (Pat), Erina Locatelli (Dolly), Arturo Zanini (George Berman), Luigi Borghese (Danny Cilento), Peter Dane (Fergusson), Margherita Puratich (Catherine), Hazel Roger (Rebecca), Francis Lane (avv. Jordan), Brigitte Schenkel (Myrna), Juan Vallejo (Jeff), - **p.**: Giorgio Gravina per la Columbus Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Lux.

CHI SI FERMA E' PERDUTO — **r.**: Sergio Corbucci - **s.** e **sc.**: Mario Guerra, Luciano Martino, Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, D. De Palma - **f.**: Marco Scarpelli - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Dina Di Bari - **mo.** Dolores Tamburini - **int.**: Totò (Guardalavecchia), Peppino De Filippo (Colabona), Aroldo Tieri (Matteo Rossi), Luigi De Filippo (Donato Cavallo), Alberto Lionello (Mario Rossi), Luigi Pavese (Santoro), Anna Campori (Italia), Jacqueline Pierreux (Teresa), Mario Vaser (Proietti), Rita Cuttica (sposina), Nando Angelini (sposino), Enzo Petito (Napoleone), Peppino De Martino (antiquario), Solvejg D'Assunta (Assunta), Renzo Palmer (Cavicchioni), Lia Zoppelli (Giulia), Mario Castellani (Pasquetti), Alberto Talegalli, Angela Portaluri - **p.**: Emi Bistolfi - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Titanus.

COUSINS, Les (I cugini) — **r.**: Claude Chabrol - **s.** e **sc.**: C. Chabrol, Paul Gégauff - **f.**: Henri Decae - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Jacques Saulnier, Bernard Evein - **mo.**: Jacques Gaillard - **int.**: Gérard Blain (Charles), Jean Claude Brialy (Paul), Juliette Mayniel (Florence), Claude Cerval (Clovis), Guy Decomble (il libraio), Corrado Guarducci (l'invitato italiano), Geneviève Cluny, Michèle Meritz - **p.**: Ajym Films - Société Française du Cinéma pour la Jeunesse - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Dino De Laurentiis Cin.

... ET MOURIR DE PLAISIR (Il sangue e la rosa) — **r.**: Roger Vadim - **s.**: liberamente tratto dal racconto « Carmilla » di Sheridan Le Fanu - **sc.**: R.

Vadim, Roger Vailland, Claude Brulé, Claude Martin - **f.** (Technirama, Technicolor): Claude Renoir - **m.**: Jean Prodominès - **scg.**: Jean André - **c.**: Marcel Escoffier - **mo.**: Victoria Mercanton - **int.**: Annette Stroyberg Vadim (Carmilla von Karnstein), Elsa Martinelli (Georgia Monteverdi), Mel Ferrer (Leopoldo von Karnstein), Alberto Bonucci (Carlo Ruggeri), Serge Marquand (Giuseppe), Gaby Farinon (Lisa), Jacques René Chauffard, Marc Allégret, Renato Speziali, Edith Peters, Gianni Di Benedetto, Nathalie Leforet, Camilla Stroyberg - **p.**: Raymond Eger per la Films E.G.E. e Documento Film - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Paramount.

« In a Glass Darkly », abbastanza illustre raccolta di racconti dell'orrore dell'irlandese Sheridan Le Fanu attrasse, a suo tempo, l'attenzione di un Dreyer, che ad uno di quei racconti ispirò il suo Vampyr. *Dallo stesso volume, inedito in Italia per quel che ci risulta, Roger Vadim ha preso spunto, e precisamente da « Carmilla », per la sua imprevista « svolta » verso un genere per lui inconsueto come il film di vampiri.* Et mourir de plaisir *è una conferma di più sulla povertà di cose da dire del regista, come sempre mascherata dal suo letterario formalismo, che qui ha modo di dispiegarsi nel ricreare un'atmosfera arcana basandosi quasi esclusivamente sulla magia del colore (operatore, non a caso, Claude Renoir). « Carmilla », a differenza di tante opere della narrativa « nera » anglosassone, mette in primo piano la descrizione d'un rapporto amoroso pervertito fra due ragazze, e questo lesbismo, prima appena accennato poi prorompente, è all'origine del clima incubico in cui viene, pagina dopo pagina, avvolta la giovane protagonista. Non è difficile capire quindi come questo vecchio e dimenticato esempio di letteratura « nera » abbia interessato Vadim, così decadente e perciò attratto dai sentimenti « morbidi » ed anormali, dalle sensualità che si fanno universo. Tuttavia, a Vadim il gioco non è riuscito, e la mancanza d'un autentico impegno umano, la poca credibilità della storia — ambientata per di più ai nostri giorni nella campagna romana — si fanno sentire nella totale artificiosità dell'operina, svuotata d'ogni « carica » anche esteriore e interessante a tratti solo per il gusto compositivo dell'immagine. (Ridicolo appare però il tentativo del regista, incapace di andare a fondo nel clima « vampirico » e quindi fatato, di cambiare all'ultimo le carte in tavola inventando una seriosa giustificazione psicanalitica dei presunti fatti arcani).* (E.G.L.)

FEMMINE DI LUSSO — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.** e **sc.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti, Oreste Biancoli - **f.** (Eastmancolor): Tino Santoni - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Franco Fontana - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Belinda Lee, Walter Chiari, Sylva Koscina, Ugo Tognazzi, Gabriele Ferzetti, Massimo Serato, Gino Cervi, Elke Sommer, Caprice Chantal, Gisella Sofio, Mario Scaccia, Ivan Desny, Gino Bartali - **p.**: Dario Sabatello per la Italgloria - Prod. D. S. - Serena Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cineriz.

FLESH AND THE SPUR (La carne e lo sperone) — **r.**: Edward L. Cahn - **s.** e **sc.**: Charles B. Griffith e Mark Hanna - **f.** (Eastmancolor): Frederick E. West - **m.**: Ronald Stein - **mo.**: Ronald Sinclair - **int.**: John Agar (Luke Random e Matthew Random), Marla English (Willow), Touch Connors (Stacey), Raymond Hatton (Windy), Maria Monay (Lola), Joyce Meadows (René), Kenneth Duncan (Tanner), Kermit Maynard (fuorilegge), Frank Lackteen, Mel Gaines, Michael Harris, Eddie Kafafian, Richard Alexander, Bud Osborn, Buddy Roosevelt - **p.**: Alex Gordon per la Hy Production - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: regionale.

FRANÇAISE ET L'AMOUR, La (La francese e l'amore) — **s.**: da un'idea originale di Jacques Rémy e Robert Woog - **f.**: Robert Le Febvre - **scg.**: Lucien Aguettand - I° EPISODIO: **L'enfance (L'infanzia)** — **r.**: Henri Decoin - **sc.**: Félicien Marceau - **m.**: Joseph Kosma - **mo.**: Claude Durand - **int.**: Darry Cowl (il dottore), Pierre Jean Vaillard (sig. Bazouche), Jacqueline Porel (signora Bazouche), Noël Roquevert (il colonnello), Micheline Dax (la prostituta), Jacques Duby, Paulette Dubost, Martine Lambert, Bibi Morat, Pierre Paulet - II° EPISODIO: **L'adolescence (L'adolescenza)** — **r.**: Jean Delannoy - **sc.**: Louise de Vilmorin e Jacques Robert - **m.**: Paul Misraki - **mo.**: Henri Taverna - **int.**: Sophie Desmarets (la madre), Pierre Mondy (il padre), Annie Sinigalia (Bichette), François Nocher (Jacques), Roger Pierre - III° EPISODIO: **La virginité (La verginità)** — **r.**: Michel Boisrond - **sc.**: Annette Wademant - **m.**: Jean Constantin - **mo.**: Henri Taverna - **int.**: Valérie Lagrange (Ginette), Pierre

Michael (François), Paul Bonifas (il padre), Nicole Chollet (la madre) - IV° EPISODIO: **Le mariage (Il matrimonio)** — **r.**: René Clair - **sc.**: René Clair - **m.**: Jacques Metehen - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Marie José Nat (Line), Claude Rich (Charles), Yves Robert (l'uomo con i baffi), Liliane Patrick (la signora con la sigaretta), Jacques Fabbri (il bigliettaio) - V° EPISODIO: **L'adultère (L'adulterio)** — **r.**: Henri Verneuil - **sc.**: France Roche, Michel Audiard - **m.**: Norbert Glanzsberg - **mo.**: Borys Lewin - **int.**: Dany Robin (Nicole), Paul Meurisse (Jean Claude), Jean Paul Belmondo (Gil), Alice e Ellen Kessler, Claude Pieplu - VI° EPISODIO: **Le divorce (Il divorzio)** — **r.**: Christian-Jaque - **sc.**: Charles Spaak - **m.**: Henri Crolla - **scg.**: Robert Gys, Lucien Aguettand - **mo.**: Jacques Desagneaux - **int.**: Annie Girardot (Danielle), François Périer (Michel), Denise Grey (la madre), Francis Blanche (il giudice), Alfred Adam (l'amico), Georges Chamarat (altro giudice), Jean Poiret, Michel Serrault (avvocati) - VII° EPISODIO: **La femme seule (La donna sola)** — **r.**: Jean-Paul Le Chanois - **s.**: Marcel Aymé - **sc.**: J.-P. Le Chanois - **m.**: Georges Delerue - **mo.**: Emma Le Chanois - **int.**: Martine Carol (Eliane), Silvia Monfort (Gilberte), Robert Lamoureux (Désiré), Simone Renant (l'avvocatessa), Suzanne Nivette (signora Mangebois), Paul Ville (presidente tribunale) - **p.**: Les Films Metzger & Woog / Paris-Elysée Films / Unidex - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Atlantis.

I registi in società non ci sono mai piaciuti, neppure quando si dedicano alle antologie e ciascuno coltiva solo una frazione dell'orto. Dislivelli, prevaricazioni, malintesi non mancano mai. Avviene anche in quest'album intitolato La française et l'amour *che è diviso in sette paragrafi: infanzia, adolescenza, verginità, matrimonio, adulterio, divorzio, donne sole. Sono storielle, intendiamoci, e tutti e sette i registi, i « classici » come i mestieranti, raccontano soprattutto per scherzare. Una finta statistica sentimentale presiede al gioco: si danno cioè per dati cercati e accertati alcuni luoghi comuni sull'amore, validi — ma sempre e solo come luoghi comuni — in Francia e un po' dovunque. Eccone alcuni: l'educazione ai giovanissimi da parte dei genitori in tema di rapporti fra i sessi è quasi sempre sbagliata. Oppure: malgrado le « vagues » e i film cosiddetti azzardati e i manifesti audaci, la giovane coppia innamorata è anche oggi romantica e lo rimarrà a dispetto di tutto. O ancora: il matrimonio è fatto di piccole cose, ma il divorzio lo è ancor più. Su questi granelli di facile saggezza largiti con distacco da mandarino cinese da uno « speaker » con la voce di Carlo Romano, si può essere d'accordo. Andrebbe obiettato che lo sapevamo anche prima del film. Ma la questione è un'altra: quando proverbi e modi di dire debbono diventare cinema occorre vestirli di azione. In* La française et l'amour *l'azione inventata caso per caso è troppo frusta, o troppo esile, o al contrario troppo elaborata. In qualche caso i fatti si scostano considerevolmente dalla tesi che il prologo sosteneva, segno chiaro che la verità vera sta da un'altra parte. A questo punto interviene la maggiore o minore piacevolezza del regista preposto. Vincono i migliori. Resiste René Clair che si è scelto il capitoletto sul matrimonio: forse il più banale come spunto, il più antiquato di tutti, ma Clair ha compreso almeno che nei venti minuti concessigli non doveva costruire un romanzo ma tessere qualche sensazione e l'ha fatto sul tono di un piccolo « recital » personale, con comicità leggera e molta nostalgia dissimulata. Piace anche l'episodio di Christian-Jaque sul divorzio: umorismo stretto, moderno, maligno. Anche come tecnica, la più genuina del film. Si aggiunga che il regista aveva a disposizione due tra gli attori più bravi, Annie Girardot e François Périer.*

Gli altri aneddoti sono sostanzialmente senza firma. Quello sulle donne sole è recitato con brio ma si addentra in un vero e proprio intreccio che appesantisce l'ultima parte del film. Quello sull'adulterio fa della spregiudicatezza fine ottocento e non vale la presenza di Belmondo a dissipare il sentore di « pochade ». (T.R.)

GO, JOHNNY, GO (Dai, Johnny, dai !) — **r.**: Paul Landres - **s.** e **sc.**: Gary Alexander - **f.**: Ed Fitzgerald e Jack Etra - **m.**: Leon Klatzkin - **scg.**: McClure Capps - **mo.**: Walter Hannemann - **int.**: Alan Freed, Jimmy Clanton, Sandy Stewart, Chuck Berry, Herb Vigran, Frank Wilcox, Barbara Woodell, Milton Frome, Joe Cranston, Inga Boling, Eddie Cochran, The Flamingoes, The Cadillacs, Jackie Wilson, Jo Ann Campbell, Harvey, Ritchie Valens e Adriano Celentano (ediz. ital.) - **p.**: Alan Freed Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Lux.

GRANDE OLIMPIADE, La — **r.**: Romolo Marcellini - **s.** e **sc.**: R. Marcellini, Nicolò Ferrari - **testo:** Sergio Valentini, Corrado Sofia, Donato Martucci

- **f.** (Eastmancolor): Aldo Alessandri, Francesco Attenni, Libio Bartoli, Cesare Colò, Mario Damicelli, Renato Del Frate, Vittorio Della Valle, Angelo Filippini, Mario Fioretti, Angelo Jannarelli, Luigi Kuweiller, Emanuel Lomiry, Angelo Lotti, Erico Menczer, Ugo Nudi, Emanuele Piccirilli, Marco Scarpelli, Antonio Secchi, Renato Sinistri, Carlo Ventimiglia, Fausto Zuccoli - **riprese subacque:** Masino Manunza - **riprese aeree:** Mario Damicelli - **m.:** Francesco A. Lavagnino e Armando Trovajoli - **mo.:** Mario Serandrei, Jolanda Benvenuti, Alberto Verdejo - **p.:** Franco Galliano per la Cineriz / Istituto Naz. Luce e Comitato Organizzativo della 17ª Olimpiade - **o.:** Italia, 1960 - **d.:** Cineriz.

INHERIT THE WIND (... E l'uomo creò Satana) — **r.:** Stanley Kramer - **mo.:** Frederic Knudtson - **altri int.:** Paul Hartman, Philip Coolidge, Noah Beery, jr., Renee Godfrey, Hope Summers, Jimmy Boyd, Gordon Polk - **d.:** Dear.
Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 29 e altri dati a pag. 38 nel n. 7, luglio 1960 (*Berlino* '60).

LEKTION I KARLEK, En (Lezione d'amore) di Ingmar Bergman.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

LUST TO KILL, A (Cento colpi di pistola) — **r.:** Oliver Drake - **s.** e **sc.:** Sam Rocca, Tom Hubbard - **f.:** Glenn McWilliams - **scg.:** George Troast - **mo.:** Everett Dodd - **int.:** Jim Davis (Matt), Allyson Hayes (Sherry), Don Megowan (Cheney), Gerald Milton (Isaac), Sandra Giles (Belle), Toni Turner (Laurie), Tom Hubbard (Kane), Clara Carlton (Minn), John Holland (maggiore), James Maloney (rev. Stockton) - **p.:** A. R. Milton, Patrick Betz per la Production Associates / Barjol International - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Eridania.

MANDARINO PER TEO, Un — **r.:** Mario Mattoli - **s.** e **sc.:** Garinei e Giovannini - **f.:** Gianni Di Venanzo - **m.:** Gorni Kramer - **scg.:** Piero Poletto - **mo.** Roberto Cinquini - **int.:** Walter Chiari (Teo Brosci), Sandra Mondaini (Rosanella Ferrante), Ave Ninchi (zia Gaspara), Alberto Bonucci (notaio Lucio Feri), Riccardo Billi (Ignazio Fumoni), Anne Marie Delos (Nina Chevrolet), Annie Gorasini (l'angelo biondo), Carlo Delle Piane (lo stagnaro), Corrado Olmi (il signore in bianco), Dante Bisio (regista Fracassoni), Salvo Libassi (I° aiuto regista), Enrico Salvatore (II° aiuto regista), Chum Kem (il cinese) - **p.:** Cleto Fontini e Italo Zingarelli per la Film Columbus / Flora Film / Variety Film - **o.:** Italia, 1960 - **d.:** Variety Film.

MURDER, INC. (Sindacato assassini) — **r.:** Burt Balaban, Stuart Rosenberg - **s.:** dal libro di Burton Turkus e Sid Feder - **sc.:** Irve Tunick, Mel Barr - **f.** (Cinemascope): Gaine Rescher - **m.:** Frank De Vol - **scg.:** Dick Sylbert - **mo.:** Ralph Rosenblum - **int.:** Stuart Whitman (Joey), May Britt (Eadie), Henry Morgan (Turkus), Peter Falk (Reles), David J. Stewart (Lepke), Simon Oakland (Tobin), Warren Fennerty (Bug), Joseph Bernard (Mendy Weiss), Eli Mintz (Joe Rosen), Vince Gardenia (Laslo), Howard I. Smith (Anastasia), Josip Elic (Albert), Helen Waters (Rose), Lou Polan (Louis), Morey Amsterdam (Walter Sage) - **p.:** Burt Balaban e Larry Joachim per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1960 - **d.:** 20th Century Fox.

NORTH TO ALASKA (Pugni, pupe e pepite) — **r.:** Henry Hathaway - **s.:** dal lavoro teatrale di Laszlo Fodor « Birthday Gift » e da un'idea di John Kafka - **sc.:** John Lee Mahin, Martin Rackin e Claude Binyon - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Leon Shamroy - **m.:** Lionel Newman - **scg.:** Duncan Cramer, Jack Martin Smith - **mo.:** Dorothy Spencer - **int.:** John Wayne (Sam McCord), Stewart Granger (George Pratt), Ernie Kovacs (Frankie Canon), Fabian (Billy Pratt), Capucine (Michelle), Mickey Shaughnessy (Boggs), Karl Swenson (Lars), Joe Sawyer (il commissario), Kathleen Freeman (Lena), John Qualen (il tagliaboschi), Lilyan Chauvin (fidanzata di George), Stanley Adams (Breezy), Stephen Courtleigh (Duggan), Douglas Dick (tenente), Jerry O'Sullivan (sergente), Ollie O'Toole (Mack) - **p.:** Henry Hathaway per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1960 - **d.:** 20th Century Fox.

PECCATO DEGLI ANNI VERDI, Il già **L'ASSEGNO** — **r.:** Leopoldo Trieste - **mo.:** Edmondo Lozzi - **altri int.:** Sergio Fantoni, Evi Maltagliati, Grazia Maria

Spina, Ermes Zacconi, Raffaella Pelloni, Lia Lena, Cesarina Colombo, Dario Danieli, Nando Angelini - **d.**: Globe.

Vedere giudizio di T. Ranieri a pag. 74 *e altri dati a pag.* 84 *del n.* 7, *luglio* 1960 (*Locarno* '60).

PETERSBURGER NACHTE o **SCHWARZE AUGEN (Notti di Pietroburgo)** — **r.**: Paul Martin - **s.**: Victor Tourjanski e Robert Thoeren - **sc.**: Max Nosseck, Johannes Hendrich - **f.** (Eastmancolor): Richard Angst - **m.**: Michel Michelet - **scg.**: Emil Hasler, Paul Markwitz - **c.**: Manon Hahn - **mo.**: Kurt Zeunert - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di T. Ranieri a pag. 33 *e altri dati a pag.* 35 *del n.* 9, *settembre* 1958 (*Locarno* '58).

PIRATI DELLA COSTA, I — **r.**: Domenico Paolella - **s.**: Ugo Guerra, Luciano Martino - **sc.**: U. Guerra, L. Martino, D. Paolella - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Michele Cozzoli - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **c.**: Itala Scandariato - **int.**: Lex Barker, Estella Blain, Liana Orfei, Livio Lorenzon, John Kitzmiller, Corrado Annicelli, Gerard Landry Enzo Fiermonte, Loris Gizzi, Nino Vingelli, Ignazio Balsamo, Emilio Nazzaro, Nanda Cortese, Giulio Armandi, Franco Jamonte, Nando Angelini, Tullio Altamura, Giovanni Vari, Giulio Battiferri, Gianni Baghino, Eleonora Morana, Pasquale De Filippo - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film / Soc. Nouv. Cinémat. - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: Titanus.

POLLYANNA (Il segreto di Pollyanna) di David Swift - **d.**: Rank.

Vedere giudizio di M. Verdone a pag. 32 *e dati a pag.* 60 *del n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia* '60).

RIVOLTA DEGLI SCHIAVI, La — **r.**: Nunzio Malasomma - **s.** e **sc.**: Duccio Tessari e Stefano Strucchi - **f.** (Totalscope, Technicolor): Cecilio Paniagua - **m.**: Francesco A. Lavagnino - **scg.**: Ramiro Gomez, Francisco Asensio - **c.**: Vittorio Rossi - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Rhonda Fleming (Claudia), Lang Jeffries (Vibio), Ettore Manni (Sebastiano), Dario Moreno (Massimiano), Wandisa Guida (Agnese), Gino Cervi (Claudio), Rafael Rivelles (Rutilio), Serge Gainsbourg (Corvino) Van Aikens (Iface), Dolores Francine (Ljubala), Fernando Rey, José Nieto, Julio Peña, Antonio Casas - **p.**: Paolo Moffa per la C.B. Films S.A. - Ambrosiana Cinematografica S.A.C. e Ultra Films - **o.**: Italia-Spagna, 1960 - **d.**: Dear.

SALAMMBO' — **r.**: Sergio Grieco - **s.**: dal romanzo omon. di Gustavo Flaubert - **sc.**: Giuseppe Mangione, S. Grieco, Mario Caiano - **adatt.**: Carlo Infascelli - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Piero Portalupi - **m.**: Alessandro Derevitsky - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Beni Montresor - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Jacques Sernas (Mathos), Edmund Purdom (Harr Havas), Jeanne Valérie (Salammbò), Arnoldo Foà (Spendius), Riccardo Garrone (Amilcare Barca), Charles Fawcett, Brunella Bovo - **p.**: Mario Caiano per la Stella Film-Fides Film - **o.**: Italia-Francio, 1959-1960 - **d.**: Cineriz.

SALTO MORTALE (Circo in fiamme) — **r.**: Victor Tourjanski - **s.**: Alfred Machard - **sc.**: Felix Lützkendorf - **f.**: Konstantin Irmen-Tschet - **m.**: Lotar Olias - **scg.**: Hans H. Kuhnert, Theodor Zwiersky - **c.**: Ursula Maes - **mo.**: Anneliese Schönnenbeck - **int.**: Frits van Dongen, Margot Hielscher, Paul Kemp, Christine Kaufmann, Karlheinz Böhm, Gunnar Möller, Nikolai Kolin, Käthe Itter, Erika Remberg, Angela Cenerey, Anneliese Benz, Willy Rösner, Gert Fröbe, Werner Fuetterer, Viktor Afritsch, Sybille Dochtermann, Hildegard Hornauer, Karl Schaidler, Christel Lazarus - **p.**: Komet - **o.**: Germania Occid., 1953 - **d.**: regionale.

SCHOOL FOR SCOUNDRELS (La scuola dei dritti) — **r.**: Robert Hamer - **s.**: dai libri « Gamesmanship », « Oneupmanship » e « Lifemanship » di Stephen Potter - **sc.**: Patricia Moyes, Hal E. Chester - **f.**: Erwin Hillier - **m.**: John Addison - **scg.**: Terence Verity - **mo.**: Richard Best - **int.**: Ian Carmichael (Henry Palfrey), Terry-Thomas (Raymond Delauney), Alastair Sim (S. Potter), Janette Scott (April Smith), Dennis Price (Dunstan), Peter Jones (Dudley), Edward Chapman (Gloatbridge), John Le Mesurier (capo cameriere), Irene Handl

(signora Stringer), Kynaston Reeves (generale), Hattie Jacques (I[a] istruttrice), Hugh Paddick (istruttore), Barbara Roscoe, Gerald Campion, Monty Landis, Jeremy Lloyd, Charles Lamb, Anita Sharp-Bolster - **p.**: Hal E. Chester e Douglas Rankin per la Associated British / Guardsman Films - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Warner Bros.

SUBMARINE E. 57 (Il sottomarino E. 57 non si arrende) — **r.**: Shuei Matsubayashi - **s.**: Rokuro Kawamura - **sc.**: Katsuya Suzuki - **f.** (Tohoscope): Tajiki Kamikura - **m.**: Ikuma Dan - **scg.**: Kyoshi Shimizu - **mo.**: Yoshitani Kurowa - **int.**: Ryo Ikibe, Andrew Hughes, Mary Lawlent, Tatsuya Mihashi, Jim Carell, Akihito Hirata, Dave Byrnes, Akira Kubo, Susumu Fujita, Minoru Takata, Shunichi Segi, Ko Mishima, Kisaya Ito, Michio Mikami, Senkichi Omura, Masao Oda, Yoshio Tsuchia - **p.**: Toho - **o.**: Giappone, 1957 - **d.**: regionale.

TESEO CONTRO IL MINOTAURO — **r.**: Silvio Amadio - **s.** e **sc.**: Sandro Continenza e Gianpaolo Callegari - **f.** (Eastmancolor): Aldo Giordani - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Piero Poletto - **r. II troupe**: Giorgio Capitani - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Bob Mathias (Teseo), Rosanna Schiaffino (Fedra e Arianna), Alberto Lupo (Scirone), Rik Battaglia (Demetrio), Elena Zareschi (Pasifae), Carlo Tamberlani (Minosse), Suzanne Loret (Anfitrite), Nerio Bernardi (re Egeo), Nico Pepe (Gerione), Tiziana Casetti (Elea), Alberto Plebani (Xanto), Milo Malagoli (Minotauro), Adriano Micantoni (Sunis), Amedeo Trilli (Ctesiforo), Andrea Scotti (Alcmene), Vittorio Vaser (Timone), Vladimiro Picciafuochi (carceriere) - **p.**: Agliani-Mordini / Illiria Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Dear.

THREE WORLDS OF GULLIVER, The (I viaggi di Gulliver) — **r.**: Jack Sher - **s.**: da « Gulliver's Travels » di Jonathan Swift - **sc.**: Arthur Ross, Jack Sher - **f.** (Superdynamation, Eastmancolor): Wilkie Cooper - **m.**: Bernard Herrmann - **scg.**: Gil Parrendo, Derek Barrington - **c.**: Eleanor Abbey - **eff. spec. visivi**: Ray Harryhausen - **mo.**: Raymond Poulton - **int.**: Kerwin Mathews (Gulliver), Jo Morrow (Gwendolyn), June Thorburn (Elizabeth), Lee Patterson (Reidresal), Gregoire Aslan (re di Brobdingnag), Basil Sydney (imperatore di Lilliput), Sherri Alberoni (Glumdalclitch), Charles Lloyd Pack (Makovan), Marian Spencer (imperatrice di Lilliput), Mary Ellis (regina di Brobdingnag), Peter Bull (Lord Bermogg), Martin Benson (Flimnap), Alec Mango (Galbet) - **p.**: Charles H. Schneer per la Morningside - **o.**: U.S.A.-Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

TI ASPETTERO' ALL'INFERNO — **r.**: Piero Regnoli - **s.**: Piero Regnoli dal romanzo di Dean Crain - **sc.**: P. Regnoli, Arpad De Riso, Dario Serra - **f.**: Luciano Trasatti - **m.**: Giuseppe Piccillo - **scg.**: Giulio Bongini - **mo.**: Tatiana Casini Morigi - **int.**: Eva Bartok (Danielle), John Drew Barrymore (Walter), Massimo Serato (Al), Antonio Pierfederici (Sem), Moira Orfei (Anouk), Renato Chiantoni (Paco), Nino Vingelli, Mario Passante, Barbara Francia, Leonardo Porzio, Renato Terra, Aristide Catoni - **p.**: Verdestella Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Rome.

TRE « ECCETERA » DEL COLONNELLO, Le / LES TROIS ETC... DU COCONEL — **r.**: Claude Boissol - **s.**: Florentino Soria dall'opera teatrale di José Maria Peman - **sc.**: Marc Gilbert Sauvajon, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa - **f.** (Technicolor, Ferrianiacolor): Jean Bourgoin - **m.**: Salvador Ruiz de Luna - **scg.**: Flavio Mogherini, Ramiro Gomez - **mo.**: Lisetta Urbinati e Louis Devaivre - **c.**: Rosine Delamare - **int.**: Anita Ekberg (Giorgina), Vittorio De Sica (colonnello Belalcazar), Daniel Gélin (ten. Villard), Fernando Fernan Gomez (fidanzato di Rosina), Georgia Moll (Isabella), Maria Cuadra (Rosina), Juan Calvo (sindaco), Paolo Stoppa (il marchese) - **p.**: Vertix Film / Talma Film - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: Lux.

WACKIEST SHIP IN THE ARMY, The (La nave più scassata... dell'esercito) — **r.**: Richard Murphy - **s.**: Herbert Carlson - **ad.**: Herbert Margolis, William Raynor - **sc.**: Richard Murphy - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Charles Lawton, jr. - **m.**: George Duning - **scg.**: Carl Anderson - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Jack Lemmon (ten. Rip Crandall), Ricky Nelson (alfiere Tommy Hanson), John Lund (com. Vandewater), Chips Rafferty (Patterson), Tom Tully (capitano

McClung), Joby Baker (Josh Davidson), Warren Berlinger (Sparks), Patricia Driscoll (Maggie), Richard Anderson (ten. Foster), Mike Kellin (capo camerata MacCarthy), Alvy Moore (Johnson), Joe Gallison (Cameo), Teru Shimada (magg. Samada), George Shibata (capitano Shigetsu), Richard Torrence (Horse), Naaman Brown (Goroka) - **p.**: Fred Kohlmar per la F. Kohlmar Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Columbia-Ceiad.

WHY MUST I DIE? (Cella della morte) — **r.**: Roy Del Ruth - **s.** e **sc.**: George W. Waters, Richard Bernstein - **f.**: Ernest Haller - **m.**: Dick La Salle - **mo.**: John Hoffman - **int.**: Terry Moore (Lois King), Debra Paget (Dottie Manson), Bert Freed (Adler), Juli Reding (Mitzi), Lionel Ames (Eddie), Richard Le Pore (Sinclair), Selette Cole (Peggy Taylor), Dorothy Lovett (signora Benson), Phil Harvey (Kenny Randall), Fred Sherman (Red King), Robert Shayne (Charlie Munro), Damian O'Flynn (Dennison), Holly Harris (signora Bradley), Mark Sheeler (Jim), Jean Burton (Trixie), Abbagail Shelton (Dawn) - **p.**: Richard Bernstein per la Viscount / Terry Moore - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Globe.

... Y ELIGIO EL INFIERNO (Berlino, inferno dei vivi) — **r.**: César Fernandez Ardavin - **s.** e **sc.**: Fray José Maria de Quintana, José Antonio Medrano, Alfredo Echegaray - **f.**: Manuel Berengue - **m.**: Emilio Lembherg Ruiz - **scg.**: Luis Pérez Espinosa e Antonio Gil Parrondo - **mo.**: Magdalena Pulido - **int.**: Sabine Bethmann (Elsa), Conrado San Martin (Richard), Gerard Tichy (George), Julita Martinez (Joanna), Julio Peña (Frederich), Fernando Sancho (Gustav), Mariano Azaña (sacerdote), Carlos Larrañaga (Henri) - **p.**: Mezquiriz - **o.**: Spagna, 1957 - **d.**: regionale.